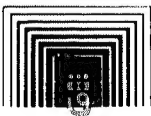
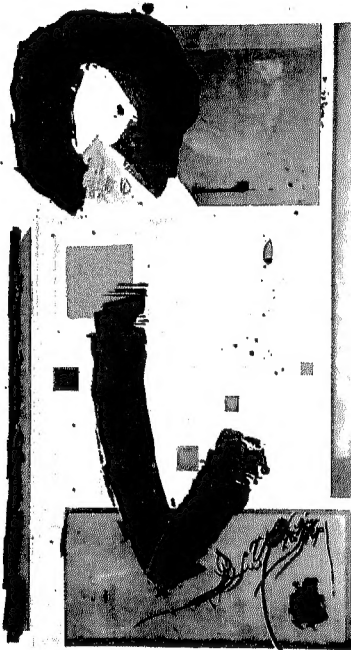


# قصيدة النثر

سوزان برنار

ترجمة : د. زهير مجيد مغامس  
مراجعة : د. علي جواد الطاهر



المدينة العامة لقصور الثقافة



اهداءات ١٩٩٩

مؤسسة الاهرام للنشر والتوزيع  
القاهرة

اتفاق الترجمة

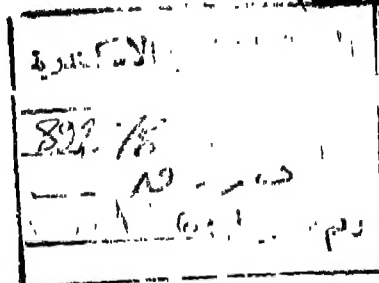
ديسمبر ١٩٩٦



General Organization of the Arab World (IOAW)  
الهيئة العامة للبحوث الثقافية

## قصيدة النثر

(من بودلير إلى أيماننا)



تأليف: سوزان برنار

ترجمة: د. زهير مجيد مغامس

مراجعة: د. علي جواد الطاهر

لوحة الغلاف  
للفنانون أحمد ماهر رائف

تصميم الغلاف  
عمر جهان



## آفاق الترجمة

شهرية

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

حسين مهران

المشرف العام

على أبو شادي

نائب رئيس التحرير

محمد كشيك

مدير التحرير

محمد عيد ابراهيم

المراسلات

باسم مدير التحرير

على العنوان التالي

١٦ شارع أمين سامي

القصر العيني - القاهرة

رقم بريدى ١١٥٦١

العنوان الأصلي للكتاب

*Le Poeme En Prose*

*(De Baudelaire Jusqu'à Nos Jours)*

*Suzanne Bernard,*

عن دار نشر *Librairie Nizet*

سنة 1978

الطبعة الثانية

(بإذن من دار المأمون، بغداد)

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٢

«سواء أكتب الشاعر شعراً أم نثراً،  
وسواء نحت في المرمر أم صب تماثيله من  
البرونز... - فهذا رائع، والشاعر حر».  
فكتور هيفو، تمهيد ديوان «الشرقيات»

« ليس التقسيم الشائع بين الشعر والنثر  
مقبولاً من وجهة نظر فلسفة دقيقة. وليس  
ضرورياً أبدأ أن يُخضع شاعر ما لغته  
لنظام أشكال تقليدية، شريطة أن يراعى  
التناسق الموجود في ذهنه. »

شيلي، «دفاعاً عن الشعر»

« خطران ما زالا يتهددان العالم : النظام  
والفوضى» فاليري، «منوعات ٣»





## تقديم

الكتاب الذى بين يدى القارئ الكريم هو ترجمة لـ «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا». وكان الكتاب أصلاً إطروحة تقدمت بها السيدة سوزان بيرنار لنيل شهادة الدكتوراه فى الآداب، ونشرت فى مكتبة نيزيه عام ١٩٦٨، ثم أعيد طبعها عام ١٩٧٨. يقع الكتاب فى ٨١٤ صفحة موزعة على ثلاثة فصول مع مقدمة تاريخية لقصيدة النثر ما قبل بودلير.

وبعدما اطلعت على الكتاب، استوقفتنى أشياء كثيرة، لعل أولها كثرة الملاحظات الهامشية، بل هى أكثر مما ينبغى، تستطرد فيها الكاتبة، وتقودنا أحياناً إلى مالا حاجة بنا إليه. وتبادر إلى ذهنى حينذاك أن أنقل ما هو ضرورى منها فقط، وما يمكن أن يخدم القارئ العربى بالدرجة الأساس. وقد أحجمت - فعلاً - عن نقل قسم من الملاحظات التى وجدتها ثانوية فى فائدتها وأهميتها.

ثم تبينت السر فى حجم الكتاب وضخامته، إذ عكفت المؤلفة بالطبع على دراسة كل واردة وشاردة عن قصيدة النثر فتطرقت إلى جميع الشعراء وغيرهم ممن مارس الكتابة فى هذا النوع الأدبى الجديد. فهناك من هو أشهر من نار على علم مثل بودلير ورامبو ولوتريامون ومالارميه، الذين شكلوا العمود الفقرى للفصل الأول، أو من هو، على العكس، مجهول لدى القارئ المتوسط، كما حصل ذلك فى الفصل الثالث الأخير. وكانت حيرتى كبيرة أمام هذه المشكلة. فهل من المجدى أن أصر على من هو معروف، أو أستطرد مع الكاتبة فى من هو مجهول؟ ومن المؤكد أن خير الأمور أوسطها، فقد أخذت ما هو جديد ونافع، وما يمكن أن يضيف لوناً جديداً إلى ألوان معرفتنا.

ثم واجهتني في الفصل الثاني مشكلة فنية بحث في استحالة نقل بحور الشعر الفرنسي إلى اللغة العربية، مما اضطررت - أسفاً - إلى غض الطرف عنها. بيد أني لم أتوان عن نقل ما أمكن نقله سعيًا إلى خدمة القارئ. زد على ذلك العرض التاريخي الطويل للدادائية والسريالية الذي ورد في الفصل الثالث من الكتاب أيضاً، والذي لم أجد مبرراً لترجمته كاملاً لأنه من الموضوعات التي باتت معروفة للقارئ العربي. وعلى هذا فإنني عنيت خصوصاً بما هو في لب الموضوع. وقد حصل ذلك كله مع الحرص الشديد على وحدة الموضوع وتسلسله، وربما كان هذا الشيء هو أصعب ما صادفته في ترجمة هذه الاطروحة.

ولن أطيل الحديث عن قيمة الكتاب العلمية ويكفي أنه المرجع الاول، بل الوحيد في العالم، لقصيدة النثر. وربما كان هذا هو الدافع الأساس وراء ترجمته وإغناء المكتبة العربية به.

لقد تطلب مني هذا العمل جهوداً مضنية ووقتاً طويلاً وصبراً لا حدود له، آملاً أن يلقي الضوء على «قصيدة النثر» لما صار له أيضاً من أنصار ومعادين.

وقبل أن أختتم هذه المقدمة القصيرة، لا بد لي أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان إلى الأستاذ الفاضل والعلامة المرموق الدكتور على جواد الظاهر للملاحظات القيمة التي أسداها لي عن طيب خاطر، ولتفضله بمراجعة النص العربي الذي ما أتخذ شكله الأخير إلا بفضل جهوده الخيرة. أتمنى له دوام الصحة والموفقية خدمة للعلم والبحث والترجمة. كما أتقدم بالشكر والعرفان لكل من تفضل في إبداء المساعدة ومد لي يد العون.

أتمنى أن أكون قد وفقت في هدفي ومسعاي، ومن الله التوفيق.

- المترجم -

بغداد ١٩٨٩

## مقدمة

إن ما يجعل مسألة قصيدة النثر صعبة، شائكة، (ومثيرة أيضاً...) ربما يرجع إلى أن أى شكل شعري من بين تلك الاشكال التي حاولت منذ قرن من الزمان أن تخضع اللغة لمتطلبات جديدة، لم يخاطر بمفهوم الشعر نفسه بنفس القدر من الحدة.

نحن نقرأ قصيدة شعرية، سوناته على سبيل المثال؛ ومؤكد أننا يمكن أن نتأثر بـ «سحرها» الشعري، ونحس بسرمان تلك الموجات التي يحركها الشعر فى أعماق كيائنا على نحو غريب، أو أننا على العكس لا نحس بأى إنفعال وننكر على النص أية قوة شعرية. هذا يعتمد على النص وعلينا نحن بالذات. وغالباً ما تختلف التقييمات من قارئ لآخر. ولكننا نستطيع فى الأقل دراسة «شكل» السوناته نفسه والطريقة التي احترم الكاتب فيها قواعد النوع أو التي أخضع فيها تلك القواعد لأغراضه الشعرية. أما إذا كانت القصيدة مكتوبة بالشعر الحر، فسوف يكون من الأصعب اكتشاف القوانين التي تخضع لها (ولنترك الحديث عن القواعد)؛ بيد أن تلك القوانين موجودة مع أنها قد تتغير من شاعر إلى آخر. وعلى أية حال، فإن طوبوغرافية النص تتيح لنا التأكيد على أن الكاتب الذى يكتب الشعر أراد أن ينظم قصيدة.

ولكن لنأخذ الآن ديواناً من قصائد النثر المعاصرة (وليكن مثلاً «مختارات» مورييس شاپلان)<sup>(١)</sup> : فأى معيار سيتيح لنا تحديد اللحظة التي تكف فيها الصفحة الفلانية عن كونها نثراً، نثراً بحتاً، ربما نثراً جميلاً، كى تشحن بالشعر، من ناحية، وتستحق اسم قصيدة من ناحية أخرى؟ فالعناصر هى نفسها، بما أنها مستعارة من النثر العادى جداً والخالى من الزخرفة والبهرج، لا من لغة «النثر الشعري». وأية قواعد تتيح تحديد التغيير الخفى الذى يشحن هذه الكلمات العادية للغاية بقوة خفية. والطريقة التى يسرى بها التيار الشعري الخفى عبر جمل تخلو على ما يبدو من الإيقاع والوزن (كما يسرى تيار كهربائى غير مرئى عبر سلك غليظ ليغرقنا فجأة بالنور)، بما أن هذه القوة الشعرية تقع هى أيضاً فيما وراء اللغة؟ لنضف إلى ذلك أن قصيدة النثر تحيرنا بتعدد أشكالها. لنترك الآن جانباً الحالات المتنازع فيها (كأن نرى مثلاً أفاصيص أو روايات أو حكماً)<sup>(٢)</sup> مصنفة تحت باب «قصائد».

كما أن الوسائل المستخدمة للسمو بالنثر على الصعيد الشعري مختلفة للغاية. فما الذى يجمع بين «بالاد» مكتوبة بالمقاطع لـ ألوزيوس بيرتران وقصيدة لـ ريفردى على سبيل المثال؟ فتنوع الإيحاء هنا لا يوازيه غير تنوع الأشكال إذ أننا نجد أنفسنا ضائعين فى ميدان كثيف مجهول وغير واضح الحدود، ميدان يتحسر المرء أمامه أحياناً على طُرق الشعر الكلاسيكى الجميلة المحددة المعالم. كانت ميادين الشعر والنثر بالنسبة إلى آبائنا محددة بصورة جلية، باعتبار أن الشعر هو فن «نظم الأبيات الشعرية»، ومحدد على هذا الأساس كشكل ولا شئ غير ذلك. ومن الواضح أننا إذا طابقتنا

على هذا المنوال «الشعر» مع «فن نظم الشعر»، فإن مسألة قصيدة النثر لم يعد لها وجود أصلاً - ويستحيل ذلك بحكم التعريف نفسه. وكان العصر الكلاسيكي، الذي يفترض مبدئياً فصل الأجناس، ويروم أن يسود النظام الآداب مثل باقى الميادين الاخرى، كان هذا العصر يرى فى قصيدة النثر هجيناً بشعاً ووحشاً لا يطاق. وكذلك الحال بالنسبة إلى النثر الشعرى، فقد أنكر الناس عليه أية إمكانية فى الوجود. لنستمع إلى تصريح الأب دوليفيه وهو يقول :

«لا أعرف ما هو النثر الشعرى ولا الشعر المنشور:

فلا أرى فى الأول غير أبيات شعرية لا معنى لها وفى الثانى نثراً تجتمع فيه كل العيوب التى يعارضها لوجاننيوس بالسمو»<sup>(٣)</sup>.

ترد على هذا التصريح، عام ١٧٧٧ أيضاً، «موسوعة» دالمبير التى تقتصر فى مقال «النثر» على التسليم بأنه :

«لو كانت هناك قصائد نثر» لاستحقت «Psyché» لافونتين

اسم القصيدة.

وسوف تشهد نهاية القرن الثامن عشر والعصر الرومانتيكى قمر النفوس على هذه التصنيفات القاسية، الجامدة، وعلى فصل فكرة «الشكل» عن فكرة «الجوهر» الشعرى، والتسليم بأن الشعر لا يكمن فى أى شكل محدد «سلفاً». لقد لاحظ الكثير من ذوى الأذهان المتفتحة أن «فن الشعر» لا يكفى لعمل شعراء، وأن النثر على العكس قابل للشعر وأن «هناك قصائد جميلة تخلو من أبيات الشعر، كما توجد أبيات شعرية جميلة تخلو من الشعر» على حد تعبير الأب دى بوس<sup>(٤)</sup>. وما لا ريب فيه أن الشعر يرتبط بحكم أصوله بالموسيقى ومن ثم بفكرة الوزن. ولكن إيقاع الجملة وعلاقات

النفحات بالمعاني، والقوة المثيرة للكلمات، والحد الغامض للإيحاء الذى يضاف لمحتواها الواضح المحض والصور إنما هي مستقلة عن الشكل المنظوم شعراً. وعندما يتحجر هذا الشكل فى قوالب تعليمية، وعندما لا يعود « الشعراء » أكثر من كونهم « ناظمين للشعر » (وهذا ما حصل فى القرن الثامن عشر) يصبح إذن من الضروري إيجاد شكل آخر أكثر حرية وأكثر مرونة.

لقد انصب جهد الشعر الفرنسى كله منذ الرومانتيكية على تحطيم أغلال الأعراف والمفاهيم التى كانت الروح الشعرية تختنق فيها كالثقافة وعلم العروض وقواعد الشعر الكلاسيكى جميعها، وكذلك قواعد الأسلوب «الشاعرى» أو السامى - وحديثاً أيضاً، القواعد المتبعة للنحو والمنطق. وكما هو شأن الشعر الرومانتيكى وشعر الرمزيين الجرح. ولدت قصيدة النثر من قرد على الاستعبادات الشكلية التى تحول دون أن يخلق الشاعر لنفسه لغة فردية، والتى تضطره إلى أن يصب مادة جملة اللدنة فى قوالب جاهزة.

بيد أن قصيدة النثر قد أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض. ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين. وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة فى أصلها تعدد أشكالها كما تفسر الصعوبة التى يواجهها المرء فى تحديد هويتها ومعالمها.

يلاحظ موريس شابلان فى المقدمة الممتعة التى تتصدر مؤلفه الموسوم «مختارات من قصيدة النثر». أنها نوع «لما يتجرأ منظر بعد على أن يصوغ قوانينه»<sup>(٥)</sup>. ويضيف أن هذه الحرية تضى عليه حيوية فقدتها جميع أنواع الغنائية التقليدية الأخرى. لقد أدى بحث عن قصيدة النثر قام به لوى دو غونزاق فريك عام ١٩١٩ إلى نتائج

مخيبة للآمال: فمن السهولة بمكان أن تخلط بين قصيدة النثر والأنواع الأخرى. وأن تطبق سمة «قصيدة» على كل صفحة مهما تكن قليلة الشاعرية! «قصيدة النثر لا يمكن تعريفها. إنها موجودة»؛ ترد على تلك الخلاصة الموجزة لـ غنى لافود<sup>(٦)</sup> بعد ثلاثين عاماً، ملاحظة موريس شاپلان التي مفادها «أن قصيدة النثر هي قصيدة حقاً، وأن امتثال حساسية كل واحد منا يمكنها فحسب أن تقدم الدليل على ذلك»<sup>(٧)</sup>.

بمعنى آخر أنه لا يوجد بإزاء قصيدة النثر تعريف أو نقد يستحق الذكر فالمسألة فردية بحت. ما المدهش أن يرى واحد بعد هذا في قصيدة النثر رواية مركزة في بضع صفحات ويرى آخر أنها «الشكل الطبيعي للإلهام»، وأن يعطيها ثالث عناصر مكونة مثل «اللغة الشعرية، والوصف والإيقاع»، على حين ينكر عليها رابع أية موسيقى، وأى تأثير للأسلوب الشعري (٠٠٠) وبعدما أشارت السيدة دورى إلى تعدد أشكال النوع، تختتم حديثها قائلة :

«ربما كان الشيء الصحيح الوحيد هو الاعتراف بأن الكثير من النتائج المختلفة تماماً، والمتناقضة تماماً في ميولها وفي وسائلها كما هو الشأن في الإحساس الذي تولده في القارئ، لا تجمعها إلا الرغبة ذاتها في الهرب خارج اللغات المعروفة، والأمنية في إيجاد كلام مستحدث يستفيع أخيراً أن يعبر فيه (صاحبه) عن نفسه بما قد يعجز الناس عن التوصل إلى التعبير عنه بواسطة الكلمات، وهذا هو الذي لا يوصف على وجه الدقة.»<sup>(٨)</sup>

لا يتعلق الموضوع إذن بدراسة قصيدة النثر انطلاقاً من تعاريف أو مبادئ «مسبقة»؛ بل ربما أمكن التفكير بأن كثيراً من المفهومات

والتفسيرات المتناقضة تكون قد ساهمت في تثبيط عزيمة أية دراسة. ومع ذلك، فإن كان صحيحاً أن محاولات قصيدة النشر جميعها تنطوي على جانب من المطالبة الخفية، وعلى الرغبة في إيجاد لغة مستحدثة وغير مطروقة تجدد إمكانات اللغة، ينبغي أن نلاحظ سلفاً أنه لمجرد التحرر من هذه المطالبات العميقة هو سمة مشتركة لا يمكن إهمالها، ويبدو أنه في الحد الذي سوف تتحدد فيه تلك الرغبة في «إيجاد لغة»، على حد تعبير رامبو، فإن قصيدة النشر سوف تصبح في آن واحد نوعاً أدبياً أصيلاً وشكلاً يستجيب لحاجات الغنائية الحديثة. وربما وجب التسليم بـ «الواقع» الأدبي لقصيدة النشر. وبما أن الناس كلهم اليوم متفقون على قبول وجودها «نوعاً أدبياً» فإن أفضل طريقة هي أن نبحث في المؤلفات نفسها عن الميول الجوهرية التي تشرف على أصلها وتنظيمها، وكيف تتغير تلك الميول بحسب العصور والأفراد.

وما لا ريب فيه أننا نستطيع على هذا المنوال تحديد بعض «محصلات» النوع، ورؤية الخط البياني لتطور واضح رغم بطئه يرسم عبر اختلاف المؤلفات.

إلا أن الصعوبة تكمن دائماً في تحديد الموضوع، لأن الحدود تكون أحياناً قليلة الوضوح جداً بين قصيدة النشر والنثر الشعري تقريباً، كما أن مصطلح «قصيدة النشر» نفسه قابل لكثير من المفاهيم المتنوعة؛ ولكننا نستطيع في الأقل البدء بإقصاء جميع قصائد النثر «الإرادية» التي يمكن للمرء أن يستأنس (وغالباً ما يستأنس) بقصصها من الرسائل والمفكرات اليومية، ومن روايات الكتاب القدماء أو المعاصرين. إن مثل تلك المقتطفات، المنتزعة من



مجموع تفقد معناها وبعدها خارجاً عنه، لها بالتأكيد طابع غير تام ولا عضوى. فضلاً عن ذلك فهي لا توصف بـ «قصائد» إلا بعد حين، وينبغي التسليم بأن الفن لا يبدأ إلا حيث يوجد خلق إرادى وواع. «فالفن هو الإرادة فى الإعراب عن الذات بطرق منتخبة»، كما يقول ماكس جاكوب فى معرض حديثه عن قصيدة النثر<sup>(٩)</sup>، مما حدا به إلى تصريح بأن «صفحة من النثر هى ليست قصيدة نثرية حتى وإن احتوت فى داخلها على لقيتين أو ثلاث».

وإذا كان من المفيد أن نبين كيف نرى تفجر وبوح الينابيع الخفية فى الآداب والمفكرات اليومية لأوائل الرومانتيكيين فى النثر لشاعرية غنائية سوف تتخذ عما قريب، وبعدها تخطت الشعر الكلاسيكى المتحجر جداً، شكلاً وجسماً فى قصيدة النثر، وجالما يخلق «نوع» قصيدة النثر، فإنه هو الذى يجب دراسته وهو وحده فقط. وفيما يتعلق بتطور النوع، فإن بعض المحاولات الإرادية الواعية، حتى وإن انتهت بالفشل، هى أهم كثيراً من النجاح الفلانى اللإرادى إذا سلمنا بأن نجاحاً من هذا القبيل ممكن. وخلاصة القول إنه ينبغي، كما يلاحظ ذلك موريس شاپلان، «تحت طائلة الوفرة (٠٠٠) ألا نقبل تحت عنوان قصيدة النثر إلا الأعمال التى اعترف مؤلفوها بشكل ما أنها أرادت أن تكون كذا»<sup>(١٠)</sup>.

وينبغى منذ الآن أن نشير إلى أهمية فكرة «الخلق الإرادى» هذه. فهى تتيح إقصاء الكثير من قصائد النثر التى هى ليست من هذا بشئ، وهى تساعدنا أيضاً ومنذ البدء على أن تكون لنا فكرة أكثر دقة عن مشكلة قصيدة النثر كما تطرح نفسها على الشاعر نفسه وليس على الناقد.

من المؤكد أن قصيدة النثر تحتوى على مبدأ فوضوى وهدام لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض - وأحياناً على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أى تمرد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهاً على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللاعضوى واللاشكل إذا ما أراد عمل نتاج ناجح.

إذ أن مطلب الوصول إلى خلق «شكل» أى بعبارة أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذى يحمله الشاعر فى نفسه هو شئ خاص بالشعر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين وإن كان ذلك لمجرد تفسير التمرد والفوضى.

تريد قصيدة النثر الذهاب إلى ما وراء اللغة وهى تستخدم اللغة؛ وتريد أن تحطم الأشكال وهى تخلق أشكالاً، وتريد أن تهرب من الأدب وهى ذى تصبح نوعاً أدبياً مصنفاً. إن هذا التناقض الداخلى وهذا التباين الجوهرى هو الذى يعطيها طابع الفن الايكاروسى(\*)، الذى يطمح إلى تجاوز مستحيل للذات وإلى رفض شروط وجوده نفسها - وبهذا فإنه يمثل دوغما ريب جهود الشعر الفرنسى كلها منذ القرن التاسع عشر. وما لا شك فيه أن محاولة من هذا القبيل تنطوى على إهمال الشاعر للقيم التقليدية والقوانين الطبيعية والقواعد الاجتماعية والإنسانية (بما أنه لم يعد ينظم ليسمع)، ويطمح إلى أن يصبح المكتشف الغريب لمناطق مجهولة ومحرمة. ويمكن من وجهة نظر معينة أن نعد بيرتران هازيا، ورامبو شاعر الغرابة والفوضى، ولوتريامون مجنوناً و«مغامرة» مالارميه «فعل جنونى». ما معنى هذا كله غير أن شعر هؤلاء الأدباء يحمل

(\*) فى الاسطورة اليونانية نسبة إلى ايكاروس الذى فر من السجن بصنع جناحين وثبتت ريشهما فى كتفيه بواسطة الشمع، حتى إذا حلق عالياً أذابت حرارة الشمس الشمع فسقط فى البحر (ما

طابع الاختلال بين المطلق الذى يسعون إليه والوسائل التى بحوزتهم؟ ولما كان الشاعر «عاملاً فظيعاً»<sup>(١١)</sup> فإنه يستهلك نفسه فى بحث يعرف أنه يائس.

بيد أن هذا هو بالضبط بحث عن نظام ومنهج. ينبغى ألا ننسى أن بيرتران يفرض على مقاطعه الشعرية شكلاً معقداً ومتعمداً؛ وأن رامبو يرى فى الشاعر «العالم الأعلى»؛ وأن لوتريامون يصعد «آلهة الجهنمية» بصرامة شديدة، وأن مالارميه قد جعل من «المغامرة» المؤلف الأكثر هندسة وتعقيداً و«بناءً». وبدلاً من أن يستسلم أولئك الشعراء سلبياً لهذين اللاشعور ولفنتازيا خيال مجنح. فقد فكروا بفهمهم وتقدرات اللغة، كما بحثوا بعناد عن طرق جديدة، فتأملوا وبنوا ونظموا. وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟

بيد أن تكملة هذا العمل سوف تبين أنه إذا كان فى نقطة بدء قصيدة النثر تمرد وقوضى، فإن فى نهايتها (حيث ينتظر القارئ الشاعر ويحكم عليه) على الدوام تبلور فى «قصيدة»: سواء كان ذلك يتعلق بقصائد بيرتران «الشكلية» أو بقصائد «الاشراقات» لرامبو، حيث لا يرى المرء فى الغالب غير القوضى المحررة. وحينما بنفصل علم جمال النوع بشكل أكثر وضوحاً من فحص النصوص سوف يتاح لنا المجال فيما بعد أن نحدد هذا المبدأ المضاعف لقصيدة النثر: الميل الهدام للقوضى الذى يتناسب مع استخدام النثر؛ والميل المدمر الفنى الذى يتناسب مع الانتظام فى قصيدة، كما ستتاح لنا الفرصة لأن نبين أنه، بحسب هيمنة هذا الميل أو ذاك، يؤزل بنا الأمر إلى أشكال شعرية مختلفة للغاية (ال «إشراق» أو القصيدة الشكلية). والآن يتعلق الأمر فقط بالعمل على إدخال مصطلح

القصيدية لتحديد الموضوع، في الأقل قدر ما يحتمل أن يكون. إذا كان لمصطلح «النثر» معنى محدد جداً (إذ هو كل ما ليس بشعر)، فمن الأصعب كثيراً الاتفاق على كلمة «قصيدة». وربما سيكون من المفيد أن نشير منذ الآن إلى الشروط التحديدية الواجب فرضها ولا سيما حينما يتحدث المرء عن قصيدة النثر.

سبق لى أن قلت إن قصيدة النثر تفترض إرادة واعية للانتظام فى قصيدة، وينبغى أن تكون وحدة عضوية مستقلة، مما يتيح تمييزها من النثر الشعري الذى هو ليس غير مادة، وشكل من الدرجة الأولى إن شئنا، يمكننا انطلاقاً منه أن نبني كذلك مقالات وروايات وقصائد. وسوف يقودنا ذلك إلى التسليم بمعيار الـ «وحدة العضوية»: فمهما تكن القصيدة معقدة وحررة فى مظهرها فإن عليها أن تكون وحدة واحدة، وعالم مغلقاً، خشية أن تفقد صفتها كقصيدة. وإذا ما أضفت إلى ذلك أن القصيدة هى تنسيق جمالى متميز وإنها تختلف عن القصة القصيرة والرواية والمقالة (مهما تكن شاعرية) فكأنما نقول أشياء بديهية، ونقتحم أبواباً مفتوحة؛ والحقيقة أن من الصعوبة بمكان هنا أن نرسم الحدود، ويمكن أن يحدث على سبيل المثال أن تعنون قصيدة بـ «حكاية»<sup>(١٢)</sup> والعكس صحيح.

ولنسلم مع هذا بأنه ليس للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها؛ وإذا كان بمستطاع القصيدة استخدام عناصر سردية وصفية، فذلك بشرط تسميتها و«تشغيلها» فى مجموع ولأغراض شعرية بحث. وهنا يبرز عنصر الـ «مجانبة» (٠٠٠) ويمكن أن نضيف أن فكرة المجانبة يمكن أن تحدها فكرة «اللازمية» فى الحد الذى لا تتطور فيه القصيدة نحو هدف، ولا تعرض لسلسلة أفعال أو

أفكار، ولكن تظهر للقارئ «حاجة»، وكتلة لازمنية ( . . . ) وهذان الشرطان اللذان تحدثت عنهما لتوى: الوحدة والمجانية يقودان إلى شرط ثالث خاص بقصيدة النثر وهو شرط «الإيجاز». فقصيدة النثر يجب أن تتلافى الاستطراد فى الوعظ الخلقى وما إليه، كما عليها أن تتلافى التفصيلات التفسيرية - كل ما قد يؤول بها إلى عناصر النثر الأخرى، وكل ما قد يضر بوحدها وكثافتها. لأن قوتها الشعرية لا تأتى من رقى موزونة ولكن من تركيب مضيئ، ويمكن أن نطبق عليها مقولة بوشهيرة: «لا وجود للقصيدة الطويلة، والمقصود بالقصيدة الطويلة هو تناقض حاد بالمصطلحات». ويمكن أن نضع مبدأ أساسياً هو أن قصيدة النثر الحديثة موجزة على الدوام.

هل من المفيد الإشارة إلى أنه لم تعد هناك علاقة كبيرة مشتركة بين هذه القصيدة الموجزة، التركيبية، المكتوبة بأكبر اقتصاد فى الوسائل، والبغائية فى الغالب (إذ إنها مكتوبة عادة بضمير المتكلم) والمؤلفات الواسعة النطاق، من روايات أو ملاحم، مكتوبة بالنثر الشعري والتي سميت فى القرن الثامن عشر بـ «قصائد نثرية»؟ ( . . . ) إن هذه القصائد لا تهمنا إلا فى الحد الذى سوف نشاهد من خلالها - وفى جزء من ذلك تحت تأثير الترجمات - تطور النثر الشعرى، وهو أول شكل للتمرد على طغيان الشعر وتحوله تدريجياً حتى الرومانتيكية. إنها «قصيدة النثر الصغيرة» التى ألفها بيرتران تحت شكل «بالاد» واستعدها بودلير وطوعها ونقلها إلى الأجيال اللاحقة على أنها أداة شاعرية غنائية حديثة هى موضوع هذه الدراسة. وبما أنها ولدت من «معايشة المدن الكبيرة» ومن الوثبات الرومانتيكية نحو اللامنتهى. فسوف نشهد

تكاثرها وتشعبها كلما أخضعها الشعراء إلى جهودهم لترجمة حقيقية داخلية أكثر فأكثر تعقيداً، «لإيجاد لغة» تستجيب إلى طموحات مجهولة حتى ذلك الحين (٠٠٠) هل يمكن الحديث عن «تطور» بشأن نوع حر وفردى مثل قصيدة النثر؟ لا، إذا قصدنا بذلك التحول المتصل والمطرّد لنوع أدبي. ونعم إذا سلمنا بأنه فى الوقت الذى تتطور فيه المفاهيم الفنية. والحاجات الفكرية والروحية للأفراد، فلا نرى تطوراً فى فكرة الشعر فقط، وإنما فى «الشكل» الشعري أيضاً ونرى أنه يوجد ارتباط متبادل لا مرثى ولكن ضرورى بين العصر والشعر الذى ينتجه ذلك العصر.

لقد وجدت نفسى إذن منقاداً قبل كل شئ إلى دراسة العلاقات بين قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقى الذى استولى على الشعر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بتأثير شعراء من مثل بودلير ورامبر ولوتريامون ومالارميه وأنا أضع النتائج والنظريات فى منظور تاريخى، لا لمتابعة تلاحق المفهومات النظرية التعسفية، ثم إلى دراسة الطابع الفنى البحث لمسألة قصيدة النثر فى الوقت الذى كان الرمزيون فيه منهمكين فى إيجاد شكل أكثر مرونة، قصيدة نثرية أو شعر حر؛ وأخيراً وفى مرحلة ثالثة، استخدام قصيدة النثر شكلاً متطرفاً للفوضى المحررة فى عصرنا، عصر الاضطهاد والنكبات الذى يغطى الجزء الأول من القرن العشرين.

إن الشعر أزالى ولكن الصور التى يطالعنا بها مختلفة على الدوام. والشاعر الذى يعتقد أنه يتصرف مراراً ضد الميول والأذواق الظاهرة لعصره، يقدم لنا على عكس عصره، الوجه الأكثر غموضاً وتعقيداً وحقيقة وذلك بالتعبير عن الطموحات الدقيقة، والإنكارات

الخفية، وحركات الروح الغامضة. أتمنى أن نرى ظهور هذه الوجوه المتباينة في الفصول التي ستأتى تباعاً، حيث حاولت أن أبين مفهومات شعرية مختلفة، ومواقف فكرية وروحية وحركات عظيمة، فردية أو جماعية. كل هذا ضرورى إذا ما أردنا أن نفهم مؤلفات هؤلاء الشعراء المتحمسين، المتألمين، وأن نعيد وضعها فى جوها الأسمى، وكلهم محتقرون للـ «فن» وأكثر حبا لفنهم من الآخرين وأكثر التزاماً فى الظرف الإنسانى وأكثر حماسة فى تخطى الإنسانى، وهم من نسميهم «شعراء نثريون» .





## مقدمة تاريخية لقصيدة النثر ما قبل بودلير

١ - من النثر الشعري إلى قصيدة النثر.

٢ - ألوزيوس بيرتران وميلاد النوع.

٣ - من الرومانتيكية إلى بودلير.

### ١ - من النثر الشعري إلى قصيدة النثر :

النثر الشعري وقصيدة النثر ميدانان أدبيان متميزان ولكنهما متشابهان إذ تبدو فيهما ذات الرغبة في الانعتاق، واللجوء نفسه إلى قوى جديدة للغة. كيف تم الانتقال بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر من النثر الشعري الذي كان ما يزال غير عضوي إلى «قصيدة النثر» التي عدت نوعاً أدبياً حقيقياً؟ إنه لمن الضروري على ما أعتقد أن نشير إلى ذلك هنا.

الحقيقة أن قصيدة النثر لم تتفتح فجأة في روضة الآداب الفرنسية، فقد كان يلزمها لذلك أرض صالحة، أود أن أقول أذهاناً تؤرقها شعورياً أو لا شعورياً الرغبة في إيجاد شكل جديد للشعر؛ وكان يلزم أيضاً الفكرة الخصبة التي مفادها أن النثر قابل للشعر. والنثر الشعري هو الذي هباً لمجئ قصيدة النثر باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكلي. وعبر الخصومات التي ولدت بشأنها تعززت فكرة الفصل الضرورية بين «الشعر» و«فن نظم الشعر». ويمكن التوصل إلى أن النثر قد عمل ببطء وعبر محاولات عديدة على اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة

النثر (الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير، والوحدة العضوية)؛ وهكذا سوف يتم الانتقال من النثر الشعري، الذي مازال نثراً، إلى قصيدة النثر، التي هي «قصيدة» قبل كل شيء. ومساق هذا التحول معقد ويمكن أن نتيين فيه درجات متميزة جداً أكثر مما فيه تيارات وميول عامة تختلط وتتقاطع وتنفصل هنا كي تتلاقى في مكان آخر. لذا أريد هنا أن أحاول الإشارة في الأقل إلى أهم هذه التيارات التي اتجهت أكثر فأكثر من الشعر إلى النثر.

حتى القرن الثامن عشر، لم تطرح مسألة «شعر النثر» نفسها لأن من البديهي أن الشاعر بالتعريف هو من ينظم «شعراً». والقافية والبحر هما ضروريان لشعر مازالت فكرته متحدة، طبقاً لأصوله (شعر «غنائي») بفكرة الغناء الموزون. وينبغي أن نذكر هنا أهمية العلاقة العريقة بين الموسيقى والشعر :

«أبيات الشعر هي بنات القيثارة، ينبغي أن نغنيها لا أن نقولها».

كما كان يقول (لاموت) وكما كان يظن ذلك معظم الناس. إن الشعر، وهو صنو الموسيقى، المتحد بها خلال قرون عديدة، قد تحمل طيلة ذلك الوقت نير الإيقاع الموسيقي. ففي الأشعار المغناة، كان نبر الصوت أو النبر القواعدي (الذي يقع على آخر كلمة أو آخر مجموعة كلمات) يختفي لصالح النبر الموسيقي : لقد «غنت» القرون الوسطى كلها أبيات الشعر بالتوقف عند نهاية الشطر والقافية، على الرغم من كل العناصر المنطقية أو الانفعالية: حتى أن تلك الأبيات لم تكن فيها فوارز ونقاط.

وظل هذا الإنشاد «العددي» الصرف حتى حينما انفصل الشعر

عن الموسيقى. والناس كلهم يعرفون أية جهود كان قد بذلها راسين وموليير لإدخال تفنن أكثر في إلقاء أبيات الشعر. كان اختفاء هذا «الغناء الرتيب» في الإنشاد الذي سوف يأسف له فولتير، أول طعنة لمبدأ التناسق الإيقاعي، لد «فخامة» الماثلة في الشعر بالبناء الثنائي للشعر الاسكندري<sup>(١٣)</sup>. ويمكن القول إن تأريخ الشعر الفرنسي سوف يكون منذ ذلك الحين استرداداً بطيئاً للمعنى على حساب الصوت، والجملة على حساب البحر. وسوف يميل الشعر في هذا المعنى كثيراً إلى الاقتراب من النثر. وسوف تزداد هذه القطيعة حتى نهاية القرن الثامن عشر كما بين ذلك (مورنه)<sup>(١٤)</sup>.

إن تحرر الشعر (الذي نستطيع أن نرى له طابعاً آخر في الشعر المسمى «حراً» للافونتين وموليير)، لو أنه دفع أكثر إلى أمام، فلربما لم تكن هناك حاجة إلى أشكال تحررية جديدة. بيد أن القوى المحافظة، وحب النظام والبنية التناسقية الجميلة كانت ماتزال قوية في عصر لويس الرابع عشر. لذا سوف يتوجب انتظار الرومانتيكية كي نرى «تصدع» البيت الاسكندري حقاً - وربما كان ذلك أيضاً بسبب عدم وجود شاعر عظيم يزعزع طغيان «القواعد»؛ وحينما رفعت موجة التحديث لواء القضاء على الشعر الكلاسيكي منذ «المعركة» الشهيرة، فقد انصرف التفكير إلى النثر (النثر الشعري) التعويضة.

حدث جدير بالملاحظة : في جميع العصور التي تتجلى فيها روح الاستقلال في الأدب (الميل لرفض مبدأ السيطرة وتحرير الفرد) نرى أن الشعر يترجح بين طريقتين مختلفتين كي يمضى نحو الحرية : تحرير بيت الشعر، وتخليصه من قيود علم العروض وبحوره؛

والإهمال النهائي للشعر لمصلحة شعر النثر. وهذا تطور أو ثورة. وسوف ندرك «وقت» التردد نفسه بين الشعر المحرر وشعر النثر فى جميع مراحل التحرر التدريجى للأشكال الشعرية : الرومانتيكية، الرمزية والسريالية (١٠٠).

رأينا توالى الخطوة الأولى على طريق تحرير الشعر؛ فلنضيف إلى ذلك بعض التجارب المثيرة للشعر غير الموزون، ذى الأطوال المتميزة، تلك التجارب التى بدت قبولاً متواضعاً لـ «الشعر الحر» الرمزى، ولكن كان يجب أن تبقى فى حالة محاولات معزولة.

بقى لنا أن نعرف كيف أن روح التحرر نفسها، فى العصر نفسه، تقود إلى بحث فى النثر عن صيغة شعرية بلا قافية ولا وزن. كل شئ يتحد فى الحقيقة : الذهن «الحديث» ورد الفعل ضد القواعد؛ تأثير الترجمات؛ تحرر اللغة وضعف الشعر المنظوم فى القرن الثامن عشر كذلك، كى يتهيا الطريق لمجئى هذا النوع الأدبى الأكثر حرية ومرونة وحدادة ألا وهو قصيدة النثر.

### تليماك<sup>(١٥)</sup> و«صولة» المحدثين

فى الحقة التى ظهر فيها «تليماك»، أطلق (بوالو) اسم «قصائد النثر» على الروايات كما فعل ذلك الأب (دى بوس)<sup>(١٦)</sup>

«هناك أصناف من الشعر لم يسبقنا إليها الرومان ولم يعرفوها، كتلك القصائد النثرية التى نسميها «روايات على سبيل المثال».

كتب ذلك فى مؤلفه «رسالة إلى بيرو» عام ١٧٠٠. ومع ذلك ينبغى أن نلاحظ أنه يرى فى الرواية النثرية «نوعاً من الشعر»؛ وأعتقد أن الرواية قد سعت سعياً حثيثاً إلى الشعر اعتباراً من

«تليماك» على وجه التحديد. وهذا ادعاء صرح به فنيلون الذى يصف عمله (الذى أظهره الناشر على أنه تكملة للأغنية الرابعة للأوديسة) بـ «سرد خرافى على شكل قصيدة بطولية، مثل قصائد هوميروس وفرجيل»<sup>(١٧)</sup>. إن تلك الرغبة الواعية فى نفث بعض من الشعر فى النثر كان من حيث المبدأ خميرة ثورية. هكذا فهمه المحدثون منذ المعركة الشهيرة؛ فبعدما شهروا «تليماك» على أنه راية، وثبوا تحت قيادة المندفع (هودار دولاموت)<sup>(١٨)</sup> لاقتحام قلعة القافية المنيعه حتى ذلك الحين. وكان على فنيلون نفسه أن يؤازرهم بشكل وثاب بقيامه فى «رسالة إلى الأكاديمية» عام ١٧١٤ بالفصل بين «الشعر» و«فن نظم الشعر»<sup>(١٩)</sup> ويدنه الهجوم على القافية :

«نظمنا للشعر بالقافية يخسر أكثر مما يربح، إن لم أكن مخطئاً؛ إنه يخسر كثيراً من التنوع والسهولة والتجانس.»<sup>(٢٠)</sup>

وعلى الرغم من ردود فعل فريق الكلاسيكيين وتذرعهم بفصل الأنواع المقدس، ومطالبتهم بريشة الأب (ديفوتين) :

«إن إعطاء اسم الشعر إلى النثر الشعرى كنثر «تليماك» يعنى إساءة استخدام المصطلحات والتخلى عن الأفكار الواضحة المتميزة...»<sup>(٢١)</sup>

إلا أن شيئاً لم يحدث. إذ أعلن الكتاب بحماسة فائقة أنهم قد تحرروا من «عبودية أبيات الشعر»، كما كان يقول المحدثون، وتعجلوا فى اقتفاء آثار فنيلون فى كتابة قصائد ملحمية بالنثر. كان من المحتمل أن تبدو المعركة ضد «فن تنظيم الشعر» مكسوبة سلفاً فى عصر كان فيه «عظماء» الشعراء يسمون روسو، و(لوفران دو بومبينيان) و (لويران)، وحيث أن الشعر الفرنسى المحبوس فى عقال

القواعد الضيقة، والذي أضناه التجرد وأفقرته خرافة اللغة «النبيلة»، لم يعد غير شبح بلا لون. لسوء الحظ كان النثر الشعري يستعير من الشعر، كى يقيم عليه الحرب، أكثر الأشياء تقليدية وخطأ : الأسلوب الرفيع، والمقاطع الأنيقة، والكلاش المفخمة... النتيجة أن كان سيل من النتاجات العقيمة من مثل «جوزيف»، و«قصيدة من تسع أناشيد» لـ (بيتويه) (١٧٦٧)، والـ (Incas) التى وضع (مارمونتيل) «نثرها البارد فى أشعار ومقاطع» (١٧٧٧)، أو «نشيد إلى الشمس» المشهور للأب (ريراك) (١٧٧٧) من بين كثير من الآخرين (٠٠٠)

بيد أن منفعة تلك المحاولات هى فى إظهار الفصل الذى حدث فى القرن الثامن عشر بين الشعر وفن نظم الشعر. لقد أصبح الذهن والأذن مهياين منذ ذلك الحين إلى البحث عن اللذة الشعرية فى مكان آخر غير الشعر. ومع ذلك فقد كانت الترجمات هى التى جعلت فكرة «قصيدة النثر» أليفة لدى الجمهور.

### تأثير الترجمات

إن الأب (بريقو)، الذى أراد أن يبين أن القافية ليست جوهرية فى الشعر، يقدم برهانه بـ «نجاح عدد من الترجمات المكتوبة بـ «النثر الشعري» فنقلت إلى لغتنا كل مفاتيح الشعر الأجنبى من دون اللجوء إلى القافية». وينبه إلى أن «قصائد هوراس الغنائية التى ترجمها الأب (ساندون)، وقصائد (لوتاس) الغنائية التى ترجمها (م. دوميرابو)، وقصائد ميلتون الغنائية التى ترجمها (م. دوسان - مور)، يمكن أن تعد لهذا السبب قصائد فرنسية غير مقفأة»، وأن

«لهذه القصائد وزنها، مع أن هذا الوزن ليس موحداً». وهذه ملاحظة ذات أهمية قصوى : إذ نصل فى الواقع هنا إلى إحدى النقاط الجوهرية لمساق «تجاوز فن النظم» الشعرى. إن جمهور القرن الثامن عشر الفرنسى قد بحث فى أغلب الأحيان فى الترجمات عن إرضاء طموحاته الشعرية التى ما عادت تجد غذاء فى الممارسات الشكلية البحتة لناظمى الشعر. وعبر الترجمات قام الكتاب الفرنسيون بأولى المحاولات فى «قصيدة النثر» التى تختلف عن الرواية وعن القصيدة الملحمية.

كانت الترجمة توضح تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك) إن القافية والوزن هما ليسا كل شئ فى القصيدة، وإن اختيار الموضوع، والغنائية والصور، وبناء القصيدة، وما سوف يسميه بـ «وحدة الانطباع» هى عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الخفية. ومن المؤكد أنه لا توجد حاجة للإصرار على واقع أن الشكل فى القصيدة جوهرى وليس ثانوياً. ولكن ألا نذهب بعيداً جداً حينما نرد كل شئ إلى المزايا الشكلية للكلمات والأصوات؟ وهل صحيح أنه لا يمكن للقصيدة فى جميع الأحوال أن «تكون منشورة دون أن تهلك»، بموجب النظرية الفاليرييه (مما قد يدين الغالبية العظمى بعدم معرفة دواوين Eddas<sup>(٢٢)</sup> الشعرية أو الإنجيل)؟ ألا يمكن للمرء على العكس أن يدعى، كما فعل ذلك (ر. شواب) بمهارة، أن «ما وراء ترجمة الشعر، هناك شعر الترجمة»؟ والإحساس بالفرق والتغيير، وحتى تنافر الشكل يستخلص من «إدارة الأشياء المنظومة» ويصبح بذلك أكثر انفعالاً وأكثر حيوية : هذه هى عناصر شعرية كثيرة تفسر نجاح «الترجمات الحرة» التى سوف تظهر عبر خداعها قصيدة النثر

بين عامى ١٧٨٠ و ١٨٢٠. وهى عرق شعري خصب جداً حتى إن (ميريميه) و(ب. لوتيس) و(فكتور سيغالين) لن يكفوا عن استغلاله.

هناك على أى حال حقيقة منحتها الترجمات النثرية فى القرن الثامن عشر كل بعدها مفادها أن الـ «ايدا» و «اوسيان»<sup>(٢٣)</sup> و«يونغ»، على الرغم من ترجمتها بالنثر الفرنسى، فإنها تنطوى على شاعرية حقيقية تفوق كثيراً ما تحويه «قصائد» ناظمى الشعر الفرنسين آنذاك. وقد دار الحديث غالباً عن تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية وعلى تكوين مايسميه فان تيغم «مفهوم الشعر الصحيح». وكرد فعل على الجفاف والتصنع وعلم البلاغة التى كانت ماتزال موجودة فى شعر ذلك العصر، تهافت الناس على تلك النصوص التى كانوا يعتقدون أن يجدوا فيها شعراً بدائياً، ومشاعر وثابة وآنية. بعدما فهمت الـ Edda والأناشيد الأوسيانية خطأً على أنها أناشيد فظة وبدائية، فقد ردت إلى الشعراء الفرنسيين تذوق الطبيعة وما هو طبيعى. ولكن هذه الترجمات أدت فى ذلك الوقت دوراً فعالاً فى تجديد النثر الفرنسى وعلى هذا الدور أود التأكيد. يحتمل أن «الشعر المنثور» قد اتخذ من ذلك توجهاً حاسماً. وهذه أول ملاحظة لا تخلو من أهمية إذ أن أكثر الكتاب شهرة ممن ترجمت أعمالهم فى ذلك الحين كانوا قد كتبوا نصوصهم الأصلية بـ «النثر الموزون» (وهذه هى الحالة بالنسبة إلى ماكفيرسون وجيسنير) أو بـ «الشعر المرسل» (يونغ). كانت هناك إذن دعوة للمترجم إلى أن يبحث بدوره، وفاءً منه إلى أنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدى، وغير النثر البحت: دعوة أصبحت إغراء لا



يقاوم، حينما يكون المترجم (تيرغو).  
 إن (تيرغو) الذى ترجم فرجيل بـ «الشعر العمودي» قد كرس جل اهتمامه فى الحقيقة للمسائل الشكلية وخصص دراسة مستفيضة لـ «النثر الموزون» لدى (جيسنير) واجتهد فى الاحتفاظ بذلك «الوزن» فى ترجمته لـ «Idylles» (التي صدرت عام ١٧٦٢ تحت اسم هويبر). ولكنه اهتدى ويمتعة باللغة لإيقاع الأصل فى ترجماته لـ أوسيان خاصة، اعتباراً من عام ١٧٦٠.

### تحرير اللغة والتجديد الشعري ما قبل الرومانتيكية

حتى عام ١٧٦٠، هناك طرازان من النثر : النثر الخطابى وهو «غزير»، موروث من القرن السابع عشر، ويطمح أثر «تليماك» إلى أن يصبح «شعرياً» باغتنائه بالنعوت والمقاطع والعبارات المتجانسة؛ والنثر الوجيز، الذى هو ليس غنائياً أبداً، بل فكرياً للغاية، هو نثر فولتير ومونتسكيو البحث. وستشهد نهاية القرن الثامن عشر مع ديدرو وروسو، «لغة العاطفة». وبالنسبة إلى ديدرو (وهو مترجم متحمس أيضاً لأولى مقاطع أوسيان<sup>(٢٤)</sup> الغنائية) فإن الإيقاع، وحركة الجمل، والجرس يجب ألا يخضع لقواعد علم بلاغة معقد وينتج «تجانساً» شكلياً بحتاً، ولكن يجب أن يتطابق مع أكثر حركات الكائن عمماً. ونعلم أن الإيقاع بالنسبة إليه «يستوحى ذوق طبيعى، وخفة حركة الروح والحساسية. إنها صورة الروح نفسها...». وكذلك «فالتجانس لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التى انبعث منها».

ولم يتطلب الأمر البحث بعيداً عن الكاتب الجدير بمثل تلك

الإيقاعات، و«سيد النفوس الحساسة»<sup>(٢٥)</sup>، إذ أن «إيلويز الجديدة» التي ظهرت عام ١٧٦١ قد جددت الأدب ليس برومانسية المصطلحات فحسب، وإنما بسحر التعبير الغنائى أيضاً. لقد خاطب ذلك النثر الموسيقى العقل والحساسية على حد سواء، وهو متنوع ومتناسق، ليناً أو شدة بالتناوب، وقادرة على إثارة منظر كما هو قادر على الإيحاء بشعور. وهنا تكمن «إعادة اكتشاف» للشعر الحقيقى، ذلك الشعر الذى يعمل بقدرته الإثارية والإيحائية ويحرك أكثر مناطق الروح عمقاً. «كيف يكون المرء شاعراً ثانياً؟» هذا مكان يتساءل به روسو فى مذكراته.

إنه لشئ مدهش حقاً أن تتم عن طريق النثر العودة إلى ينباع الشعر العميقة. ويلاحظ السيد (أ. مونغلون) أن حقبة «ما قبل الرومانتيكية الفرنسية قد وجدت الشعر مجدداً، ولكن لم يكن لها شعراء»<sup>(٢٦)</sup>. هل يعزى ذلك إلى عجز ممثليها الرئيسيين روسو وسينانكور وشاتوبريان عن النظم؟ وهو من دون شك أيضاً كره ونفور من قواعد فن النظم المتزمتة والمتعسفة جداً، ومن القواعد بشكل عام. ولم يكن ديدرو الشخص الوحيد الذى رغب فى تحرير الإنسان العبقري من العقبات التى تشكلها القواعد والأعراف الأدبية<sup>(٢٧)</sup>؛ على الفنان، وهذه صرخة اجتماعية، ألا يتبع سوى الطبيعة، أو بالأحرى طبيعته<sup>(٢٨)</sup>. وها نحن نصل فى كل الميادين إلى مرحلة من التمرد على المبادئ التعسفية.

إلا أن كره كل ما يزج الفرد ويكبله سيولد عند الكاتب رفضاً فى تقيد نفسه واستسلاماً للإحياء المجتج والمناجاة التى لا تنضب. وتكشف أعمال ديدرو وروسو ذات الطابع المضطرب، الهائج طوراً

والغامض طوراً آخر، عن هولها ومقنتها للقواعد. بيد أن هذا التأليف الركيك جداً، وهذا الأسلوب الخالي من الوزن هما على طرفي نقيض مع التركيز والشد الدائم الذي تطالب به قصيدة النشر: فالشكل هنا مفتوح للغاية، دونما حدود أو ألوان محددة. (١٠٠) وينبغي ملاحظة أن كتاب ما قبل الرومانتيكية قد تميزوا خاصة بذوق جديد للغنائية الفردية، كما أن إعادة إدخال الـ «أنا» هذه في الأدب سوف يسبب الإهمال (النسبي) للرواية والملحمة لصالح الأنواع الأكثر ألفة وغنائية. إذ سيبحث النشر عن ترجمة حالات نفسية، وأحلام، وتأملات، بدلاً من أن يروى أحداثاً خيالية. وفي الحد الذي تتحدث فيه الروح دون أن تكثر بالقواعد الفنية أو التأثيرات الأدبية، سوف يجد النشر منابع شعرية كانت تبدو ناضبة. كتب (منغولون) يقول :

«ينبع الشعر من النفوس طبيعياً حينما لا يبذل الذهن أى جهد لإدراكه في سر السير الذاتية، وفي جميع الكتب، وأخيراً في جميع الأنواع الأدبية التي تحتقرها الكلاسيكية المزيفة والتي عليها أن تبقى حرة بوجه هذا الاحتقار.» (٢٩)

إننا نشهد إذن ظاهرة مضاعفة ومتناقضة : فمن ناحية نجد الشعر الحقيقي في الاعترافات والمفكرات الخاصة والرسائل المكتوبة من دون طموحات أدبية أو فنية، ولا يمكن عدّها إذن قصائد؛ ومن ناحية أخرى، كلما طمح الكاتب إلى كتابة عمل فني، فإن طغيان القواعد الشعرية، والأعراف الأسلوبية تجمد أي شعر وتنضبه. شعر بلا قصائد، أو قصائد بلا شعر. إن كليهما لا يقترب من نقطة التوازن تلك التي تستطيع أن تتبلور فيها أخيراً قصيدة النشر الحقة. وتقل

الاعترافات وسيرة الحياة بطولها إلى الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ولكننا نستطيع بالمقابل أن نقتطع من «المذكرات الخاصة» الفلانية مقاطع تقارب القصيدة بغنائيتها الداخلية وتفجرها . فعل ذلك (أ. مونغلون) فيما يتعلق بمذكرات (لوسيل لاريدون ديبليس). والإيجاز والطبيعي نادران في الحقيقة، في عصر يعتقد فيه تلامذة روسو، وحتى في أحلامهم الخاصة ، أنهم ملزمون على التحدث بـ « لغة العاطفة» بنوع من التفخيم والإطناب . إن «هواجس» (مانون فليبون) ، السيدة المقبلة رولان ، هي نماذج الأسلوب المتكلف، المثقل بآثار الأسلوب الرفيع، والكلاسيكي المزيف ، تزدهم بها لغة الشعر حتى العصر الرومانتيكي. إلا أنه يحدث أن يظهر الشعر في رسالة ما وذلك لأنه ليس مطلوباً فيها على وجه الدقة. فشدة المشاعر ترفع إلى مصاف الغنائية الحق رسالة (ديسيز) على وفاة ابنته ، وآخر رسالة بعث بها (كامي ديمولان) من السجن ، أو رسائل روسو الشعرية إلى (مدام هودتو) . إن الرواية المكتوبة بـ «الرسائل» ، وهو الجنس الذي جدته رواية «أيلوتيز الجديدة» ، تبث في الأدب أمواجاً من الغنائية والعاطفة، ألا تساهم في تقريب هذا النوع من قصيدة النثر رسائل «فيرتر» (١٧٧٤) الموجزة في الغالب الجيدة الإيقاع، والتي تشكل أحياناً ما يشبه المقاطع الشعرية؟ وسوف يستفيد (سينانكور)، الذي يقدم في عام ١٨٠٤ رسائل «أوبرمان» المزيف، من استقلال نوع «بلا فن ولا حبكة» ليتصرف بشدة ضد كلاتش الأسلوب الكلاسيكي المزيف (٠٠٠) وهكذا يستنبط (سينانكور) أكثر من روسو ويقدر شاتوبريان تقريباً، أسلوباً «رمزياً» تختلط فيه الأحاسيس بعضها ببعض الآخر وبالمشاعر،

ويعتزج فيه العالم المادى بالعالم الروحى (٠٠٠) وهكذا يساهم (سينانكور) فى خلق أداة شعرية جديدة سوف يستغل شاتوبريان إمكاناتها بعبقريته.

وصفة القول أن الاهمية الرئيسية لكل هذه الكتابات هى تأكيد الرواج المتنامى لقطعة النثر القصيرة التى تعالج موضوعاً مجدداً (٠٠٠) ولا يخلو من فائدة أيضاً أن نشير إلى أن الناس ابتدأوا ينفصلون عن القصيدة الملحمية الطويلة... ليفضلوا عليها القطعة القصيرة، القطعة «السريعة»: وهذا ذوق ليس غريباً عليه لمجاء «مقتطفات» (أوسيان) أيضاً، وذبوع المذكرات ودواوين المنوعات. «ولم يعد الناس فى باريس يقرأون مؤلفاً يتعدى المجلدين»، كما يتحقق من ذلك «سيباستيان ميرسييه» (٣٠).

ويقرأ الناس، على العكس، مقتطفات (أوسيان) ويعيدون قراءتها (٠٠٠) وحين تكون هذه القطع القصيرة فى أغلب الأحيان ترجمات أو تقليدات فذلك له معناه أيضاً.

### الترجمة الحرة وقصيدة النثر

إن المترجمين فى الواقع هم أول من أصر على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، وإعطائها أكثر تنوعاً وسحراً. وكان (هوبير) الذى ترجم «الجرة المكسورة» لـ (جيسنير) يوضح أنه يفضل «استخدام الكلمة الحقيقة» - أى «جرة» وليس «كأس» أو «وعاء» - بدلاً من كلمة نبيلة ولكن غامضة ولا تنسجم مع المعنى. والمنوعات الأدبية لـ (سيوار) مليئة بالشكوى من العراقيل التى تضعها أعراف اللغة «الشاعرية» فى طريق الترجمة. والفرنسيون «يملاؤن بالمصطلحات المجردة والجافة والصامتة، لغة لا تقبل بغير التعابير الساحرة

والرئانة» (أى الشعر)<sup>(٣١)</sup>. فكيف نمرر بالفرنسية التعابير الغريبة، والصور الجريئة لـ (يونغ) ؟ هذا هو السؤال الذى يطرحه مترجمه (بيسى) قائلاً : «إن لغتنا لا تسمح بجوازات من هذا القبيل : فكيف نعبر عن أفكار سامية حينما يكون الأسلوب مكبلاً بالحديد ؟» ولربما أمكننا الرد على ذلك بأن المترجم يتمتع بحرية نسبية، وله أن يتقبل مفاجآت الأسلوب ونقص وسائل الانتقال والتعابير الخلابه أو الواقعية، حينما يضع ذلك كله على حساب شعر بدائى أو أجنبى فى الأقل ؟ ويتذوق الناس هذا الأسلوب المتقطع وهذه التراكيب الغريبة على أنها طبق غريب. وهذا يفسر لنا لماذا أخذت محاولات «قصائد النثر» الأولى الصالحة كلها من دون استثناء، شكل تراجع حرة، بما أن مصطلح «ترجمة» قد أصبح حجة بالنسبة إلى ابتكارات الكاتب، وإنه يضيف نكهة غريبة إلى أصالات القافية والاسلوب.

ومن جانب آخر، فمن الطبيعى أن يكون الكتاب، وهم يبحثون عن هندسة و شكل ثابت يضغط فيه هذا النثر الشعرى المستعد على الدوام للبلوح بهوموم، قد فكروا قبل كل شئ فى استعارة الأشكال المقطعية للشعر شعراً، إذا كان على عادة الترجمة أن تقودهم إلى تبني هذا الحل على أنه واضح. وكان يكفى تعويض «الترجمة» بـ «التقليد»، وتبنى الكتابة بالمقاطع، مع التناظرات والعودات والردات التى تبقى من قصيدة بعد ترجمتها وتحفظ لها بوحدتها البنائية. إننا نجد أنفسنا إذن على طريق سوف يقودنا مباشرة إلى بالادات الوزبوس ببيتزان (٠٠٠)

## قصيدة النثر فى مطلع القرن التاسع عشر

### من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ومع ذلك فقد أسهم شاتوبريان أكثر من أى شخص آخر، بإشعاع عبقريته، فى تطوير القصيدة، أو بالأحرى فى تطوير «الأغنية» النثرية. ولن أذكر هنا الطرق التى جعل بها النثر أداة شعرية جديدة، ذات انسجامات غير مسموعة بعد. ولكنى أود أن أشير قبل كل شئ إلى أنه إذا لم يعد نفسه أبداً كاتباً لـ «قصائد نثرية»<sup>(٣٢)</sup>، فإنه غالباً ما يظهر إشاراً غريباً لتجمع الانطباعات أو التفاصيل الوصفية فى «مقاطع» حقيقية؛ ويؤول هذا التأليف الضيق إلى قطع تشكل وحدة واحدة يمكن إعطاؤها عناوين : «الربيع فى برتانيا» و«دعاء إلى سانتى» تقترب من قصيدة النثر. علاوة على ذلك فقد عاب سانت - بيث على شاتوبريان أنه ألف بـ «الصفحات» ومارس «نظام القطع الجميلة» التى يضعها هنا أو هناك. وواقع أن شاتوبريان قد نشر على حدة، فى «الحوليات الرومانتيكية» مقطوعته المتقنة «الربيع فى برتانيا» يعطيه بعض الحق على ما يبدو.

ومع ذلك فـ «أغانى» أتالا «الهندية» على الأخص هى التى تعلن عن تأليف وإيقاع قصيدة النثر كما سوف يصوغها الـوزيوس بيرتران. ومثل أسلافه، يتذكر شاتوبريان هناك أو سبان والانجيل؛ ولكننا نستطيع التفكير بأن تلك المقاطع الشعرية الموجزة، بتأثيرات التكرار أو اللزمات، هى مدينة أيضاً بالكثير إلى تلك الأناشيد والأغانى العاطفية الشعبية التى كان من الممكن قراءة ترجماتها فى ذلك الحين فى العديد من الصحف، والتى أحبها شاتوبريان على الدوام (٠٠٠).

وسنرى أن عدداً جيداً من المقلدين سيقترفون آثار شاتوبريان: كل أولئك الذين سيستعيرون الإطار السهل للترجمة الحرة لكي ينقلوا فى النثر تراكيب وإيقاعات قادرة على منافسة أشكال وإيقاعات الشعر الاسكندرى بانتصار، لأنهم لم يعودوا راغبين فى الشعر الكلاسيكى ولأنهم لا يمتلكون ناصية الأصالة ليخلقوا لأنفسهم شكلاً شخصياً. إن مثل تلك المحاولات تفتقر إلى العبقرية ولكنها تشهد فى الأقل بأن جهداً يتواصل منذ بدء القرن وحتى الرومانتيكية من أجل تجديد الشكل الشعرى (٠٠٠) وفى العصر نفسه روّجت مدام دوستال إلى إمكانات النثر المتعددة<sup>(٢٣)</sup> وصرحت قائلة إن «أفضل شعرائنا الغنائيين فى فرنسا هم ربما كانوا ناثرينا العظام من أمثال بوسويه وباسكال وفنيلون وبيفون وجان جاك...»<sup>(٢٤)</sup>.

يبدو أن النثر فى ذلك العصر كان اللغة الوحيدة الممكنة للبرج والراثاء: لقد أصبح الشعر الكلاسيكى العظيم بلا ريب شكلاً طناناً وجامداً، يصلح للشعراء الرسميين ومآثر الملحمة. ولكن الصولة الرومانتيكية الأولى ستعمل على نسفه.

### فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر

تظهر الرومانتيكية النامية التى تبحث عن شكل أفضل تطابقاً مع التطلعات الجديدة ميلين: من ناحية، ذوق أكثر فأكثر وضوحاً للآداب الأجنبية ولا سيما الأغاني والقصائد<sup>(٢٥)</sup> والموشحات الغنائية الشعبية التى تضاعفت ترجمتها؛ ومن ناحية أخرى، استعداد وإرادة ثورية أكثر فأكثر وضوحاً فيما يتعلق بشكل الشعر ولغته. وسوف يقود أول هذين الميلين (عن طريق الترجمة والتقليد) إلى



«البلاد» بالنثر المقفى؛ بينما سيؤول الميل الثانى إلى تغيير اللغة ووضع طاقة حمراء على المعجم القديم» - وإلى تحطيم أطر الشعر الاسكندرى المتصلبة باندفاع منتصر.

وبفضل الفولكلور الشعبى الذى تدفق عندنا بواسطة الترجمات، نفتت حياة جديدة فى الشعر الفرنسى الذى أفقرته التقليدية. ونشهد عام ١٨١٩ تتابع «مختارات من الشعر العربى» لـ «أمبير»، و عام ١٨٢٢، «الأغاني العاطفية التاريخية» (عن الرومانسيرو الاسبانية) لـ «آبيل هيغو»، و عام ١٨٢٤، «الأغاني الشعبية لليونان الحديثة» بقلم (فوريل)، و عام ١٨٢٥ بالادات وأساطير وأغاني انكلترا واسكتلندا الشعبية «بقلم (لوثيف فيمارس)، و عام ١٨٢٧ «البالادات الألمانية» بقلم (فيردينان فلوكون) -... إن هذه الاغاني وتلك البالادات الشعبية، بمقاطعها ولآزماتها وجرسها المتميز جدا وكذلك بلغتها الحية الجذابة المنمقة هى النماذج التى سوف تستوحى منها قصيدة النثر فى بدايتها لأن هذه الترجمات كلها بالنثر. وعدد الترجمات او التقليديات النثرية هو الذى يبين جهدا لتجديد وتحديث المواضيع والأشكال الشعرية (...)

وفى عام ١٨٢٣ يطلب (او.ديشام) من الشعراء الكف عن تقليد الكلاسيكيين، حينما تتوفر لديهم الحقول الواسعة «من الملحمية الهومرية وحتى البلاد الاسكتلندية». كما يصير هيغو من ناحيته على أن الأدب زائلة، كالحضارات التى تعكسها : إنها تختفى «مع الأجيال التى عبرت عن تقاليدها الاجتماعية وانفعالاتها السياسية». عبثا إذن «يحاول نفر من العقول الضيقة أن يرد الأفكار العامة إلى النظام الأدبى البائس للقرن الأخير» .

ونعترف بفكرة التطور التى عبر عنها ستانداى فى العصر نفسه

فى مؤلفه «راسين وشكسبير»: إذ أنها سوف تقوده إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسى لأن «الشعر الاسكندرى فى أيامنا إن هو فى الغالب إلا ساتر للحماقة»<sup>(٣٦)</sup> وإن وزن الشعر يحول دون استخدام الكلمة المحددة والتعبير المناسب. نحن فى عصر الأزمة حيث سيترجع فيه الخيار مرة أخرى بين إهمال الأشكال المنظومة لمصلحة النثر، وتحرير الشعر، لأن الأخير لم يكن قد تحرر بعد (فـ «تأملات» لامارتين، و«أود» و«شرقيات» هيغو قد احترمت على العموم الأشكال الكلاسيكية) ولأن التوتر قد بلغ حدا نشعر معه بتحطّم أطر الشعر الاسكندرى .

كتب هيغو عام ١٨٢٤ يقول<sup>(٣٧)</sup> : «إن الأدب الجديد كما خلقه شاتوبريان ومدام دوستال ولا منيه» هو من عمل النافرين .  
وبضيف (ديشام) إلى ذلك قوله إن : «الشعر الحقيقى للقرن التاسع عشر قد غزا فرنسا بالنثر». ولهذا يقدر البعض أن عصر نظم الشعر قد انتهى منذ تلك اللحظة فصاعدا، وأن «النثر الذى لاشيء يقيد مسيرته، أو يقلل من مرونته، أو يحد من مصادره أو يحصر جهوده، يبدو أكثر استعدادا للخضوع لدقائق الذكاء التى ترهق أو لنزوات التصورات الضجرة» (...)

وهكذا فإن إعادة «السياقات المتنوعة، والتقطيعات الجريئة والجميلة» إلى الشعر الفرنسى، سيكون من عمل فكتور هيغو كما هو معروف. ولكن إذا ما أظهر فكتور هيغو فى تلك الحقبة ميلا للمسرحية الشعرية فذلك لأنه من أنصار الحرية التامة للشاعر .  
والشعر فى الحقيقة «ليس فى شكل الأفكار ولكن فى الأفكار نفسها» كما يقول هيغو<sup>(٣٨)</sup> فى عام ١٨٢٢، ونصل عام ١٨٢٩ إلى المقدمة الشهيرة لثناجه الموسوم «الشرقيات» حيث يقول :

«ليذهب الشاعر إذن حيثما يشاء، ويعمل ما يحلو له، هذا هو قانونه... وسواء أكتب نثرا أم شعرا، سواء أنحت فى المرمر أم صب تماثيله من البرونز... فهذا رائع، والشاعر حر» .

وفكتور هيجو محق بالطبع، إذ «لا يوجد غير ثقل واحد يستطيع أن يرجح كفة ميزان الفن، هو العبقرية»<sup>(٣٩)</sup> . وكلما طال الوقت الذى لن تحقق فيه الأعمال العبقرية الإصلاح الرومانتيكى ولن تعمل على ترجيح كفة الميزان لصالح الشعر المتحرر، لن تستطيع النظريات شيئا لمصلحة الشعر سواء أكان شعرا أم نثرا .  
إن أية محاولة فى هذا الاتجاه أو ذاك لا يمكن إدانتها سلفا (...).  
وينبغى ألا ننسى كذلك أن أول ناد رومانتيكى سوف يهاجم التقطيع والقافية .

وفى عام ١٨٢٧، وجد قالب قصيدة النثر، هو قالب البالاد فى مقاطع شعرية، قالب موجز جدا ومبنى بناء محكما، ولم يعد الامر ينتظر أكثر من أن يصب فيه محتوى شعريا أكثر أصالة من التقليد أو الترجمة الحرة، وتعويض البالاد الأجنبية بالبالاد الفرنسية، التاريخية أو الغنائية. وقد كتب بيرتران أولى قطعه نحو عام ١٨٢٧، كما ألف الجزء الأعظم من «غاسبار الليل» نحو عام ١٨٣٠ .

## ٢ - الويوس بيرتران وميلاد النوع

نحو عام ١٨٢٨ وبداية عام ١٨٢٩، شاهد سانت - بيث وأصدقاؤه ذات يوم ظهور «شاب نحيف وطويل يبلغ الحادية والعشرين من

العمر» ذى مظهر «ساخر ورقيق» ويبدو أنه «خجول ومتوحش». إن ذلك الزائر الغريب الذى برز، كما قد يتخيل المرء، من إحدى قصص هوفمان، لم يكن غير لوى بيرتران الذى وصل من مسقط رأسه ديجون ولم يكن بعد قد اتخذ اسم الوزبوس الرومانتيكى (...). هكذا كان أول ظهورفى النادى الرومانتيكى لذلك خلق لثوه قصيدة النثر : ظهور باهت يتبعه قدر بائس، فقد تسجل بيرتران (مثل راب) على رأس تلك القائمة السوداء ل «ملعونى» قصيدة النثر، حيث سنرى عما قريب ظهور أسماء أكبر (رامبو ولوتريامون )، عاقبهم الدهر على ما يبدو لأنهم أرادوا الخروج عن الطرق المرسومة للكتابة. وتوفى الشاعر الشاب فى المستشفى عن عمر يناهز الرابعة والثلاثين عاما، يوم ١١ آذار ١٨٤١، وحيدا، من دون موارد وبلا أصدقاء تقريبا (...). وبعد موته، نشر (فكتور باقى ) أخيرا مؤلفه «غاسبار الليل» عام ١٨٤٢، تتصدره مقدمة سانت - بيث، بعد ما ظل يعانى لسنوات عند الناشر (رونديل). وكان هذا المؤلف يتجه خلال السنين وينتشر بطريقة خفية تقريبا، ويخصب عرضاً ذبذبات بودلير الغامضة ولوتريامون ومالارميه، ويحصل أخيراً من جانب النقاد الحديثين على تقييم حقيقى؛ ويمضى البعض إلى حد إعطاء بيرتران مكانة متميزة فى الفلك الشعري، وليس مجرد تابع للشعراء الرومانتيكيين، وإنما هو مبشر (مع نيرفال وبودلير) لـ «الكيمياء الغنائية». وما لا شك فيه أن الوزبوس بيرتران لم يكن يستحق لا هذه الإهانة ولا ذلك الشرف المفرط. وهل بنا حاجة إلى أن نقول إنه لا يمكن مقارنته بنيرفال ولا ببودلير؟ ولكنى أعتقد أن «غاسبار الليل» سوف يظل، على حد تعبير (د.شواب)، «مِفْصَلاً أزلِياً

لتاريخ الأدب»، وذلك لأن هناك شعر نشر يبدأ بـ «غاسبار» إذ أن بيرتران هو الخالق الحقيقي لقصيدة النثر «نوعاً» أدبياً. ولم ينقض أحد هذه النقطة أبداً.

### فن بيرتران : التأليف، الإيقاع، الرنين، جمالية الإيحاء

تكمن عظمة الإبداع عند بيرتران في أنه قد أحل فكرة فن محدد وشكل ثابت جداً، «مرن وليس قوئوباً، منظم فنياً ومتبع منهجياً» كما يقول (لالو)، محل فكرة غنائية تلقائية تخلق إيقاعها من نفسها، بلا قواعد ولا منهج. ويتبنى بيرتران شكل «البلاد» ذات المقاطع الستة (وأحياناً خمسة أو سبعة)، كما يتبنى آخرون شكل السوناتة في الشعر؛ (٠٠٠) ومن الواضح إذن أن قصائد بيرتران النثرية كانت متميزة في ذهنه بينائها من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع، وأنه كان يروم منحها شكلاً ثابتاً، مماثلاً لشكل البلاد. أو ربما كان ذلك رد فعل للإهدار المؤسف الذي يفسد بعض قطع (ران) أو ترجمات نوديه؟ إن بيرتران يشعر بضرورة ضغط القصيدة، وتركيزها حول العناصر الإيحائية، الجوهرية، والخليلة دون ذلك الميل الخفى دائماً في النثر نحو التأمل الأخلاقي أو البوح الغنائي.

وهذا مثال سيوضح لنا كيف أن بيرتران يتناول مقالة من أخبار الساعة نشرت عام ١٨٣٠ في «المشاهد»، وهي صحيفة تصدر في مدينة ديجون، ويحولها إلى قصيدة ليدخلها في مؤلفه «غاسبار». تبدأ نقطة الانطلاق من تأمل في موضوع تقدمه الحقيقية - حقيقة اللحظة الحاضرة، أي ما يسمى «أخبار الساعة» - وسواء أعلق الموضوع بقصيدة بودلير المسماة «morale du joujou» أم بمشهد

سيرك، فالمهم ليس هو الموضوع ولكن الصياغة الشعرية التى يمنحها له بيرتران أو بودلير أو مالارميه. وستوضح لنا المقارنة الدقيقة بين نصى «أكتوبر» إن الفن قد تغير وكذلك مفهوم الموضوع :

«أكتوبر»	«أكتوبر»
(نص «غاسبار الليل»)	(مقالة عام ١٨٣٠)
<p>عاد صفار الساقوا، وصراخهم يستجوب صدى الحارة الرنان، تسبق السنونو الربيع كما تسبق الشتاء. أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يطرق أبواب منازلنا. ومطر متقطع يغسل زجاج النافذة المتصدعة، والرياح تغطى سلم المدخل الحزين بأوراق أشجار البلاتان الميتة.</p>	<p>عاد صفار الساقوا، وقد ضرب صوتهم الجمهورى صدى حارتنا الرنان. كانت السنونو تعقب الربيع وتسبق الشتاء. المطر المتقطع الذى يضرب زجاج نوافذنا، وناقوس كنيسة القديسة آن الذى يرن بحزن أكبر، والشحاذة التى تحرك رماد مدفاتها الصغيرة، والناس المبكرون الذين يلتفون بمعاطفهم، والشابة العابرة التي ترتدى معطفها المبطن بالفراء، والعربة الثقيلة التي تهتز تحت ضربة سوط الحوذى، وأشجار كستناء متنزهاتنا التى تثن، جرداء عارية، والرياح التى تجرف</p>

الاستقبال الدافئ.  
 وها قد حل عيد القديس  
 مارتان ومشاعله، عيد  
 الميلاد، وشموعه، ويوم رأس  
 السنة وألعابه، والملوك وحبّة  
 الفول، الكرنتال وهوسه.  
 وأخيراً عيد الفصح، ذو  
 الأنشيد الصباحية  
 السعيدة، عيد الفصح الذي  
 تتلقى الشابات قربانه  
 الأبيض وبيضه الأحمر  
 إن شيئاً من الرماد  
 سيكون حينذاك قد مسح عن  
 جباهنا ضجر ستة أشهر من  
 الشتاء، وسوف يحيى صفار  
 الساقوا ضيعة مولدهم من  
 أعلى التل.  
 عاد صفار الساقوا  
 وطراخهم يستجوب صدى  
 الحارة الرنان، تسبق السنونو  
 الربيع كما تسبق الشتاء.

الأوراق الميتة على سطح  
 الأرض، وذلك الأفق  
 الشاسع، العديم اللون،  
 الجامد الذي لا بعد له،  
 والذي تناشده النظرة الحزينة  
 الأمان دون جدوى، كل شيء  
 يدعونا إلى أن نستغرق فى  
 حناننا الأسرى وأن نضيق  
 دائرة ملاهينا.  
 ومع ذلك فما هي ذى قد  
 حلت الأمسيات بالقرب من  
 مواعد عيد القديس مارتان  
 ومشاعله، عيد الميلاد  
 وشموعه المتقدّة، يوم  
 النييران، الأمسيات  
 المسرحية، رأس السنة  
 وأوراق الزينة، الملوك وحبّة  
 فول الحلوى، الكرنتال  
 وهوسه، وأخيراً عيد  
 الفصح. وحينذاك يكون  
 قليل من الرماد قد مسح  
 ضجر جباهنا، سوف يحيى  
 صفار الساقوا ضيعة  
 مولدهم من أعلى التل.

تغلب على النص الأول كما نرى صفة الوصف والسرد، بينما يبدو النص الثانى أكثر إثارة وإيحاء. وقد حذف بيرتران كل ما يشير إلى مدينة ديجون وكل ما يهم قراء صحيفة «المشاهد»، ولاسيما المقطع الأول الذى يبدو ذا طابع محلى، ويكتفى بالاحتفاظ ببعض التفاصيل الملموسة التى تميز الموسم (ويجعلها أكثر إيحائية: «الريح تغطى سلم المدخل الحزين بأوراق أشجار البلاتان الميتة» تحمل محل الريح «تجرف الأوراق الميتة على سطح الأرض»). ويقسم بيرتران قطعه إلى مقاطع يشكل كل واحد منها لوحة متميزة. كما يتحاشى الشاعر الربط والانتقالات التى يببث عنها الصحفي «حذفت على سبيل المثال الجملة الخطابية الطويلة: «المطر المتقطع ... الريح ... ذلك الأفق... كل ذلك يدعونا إلى أن نستغرق فى حناننا الأسرى». ويسرع الإيقاع ليقودنا، عبر موكب أعياد سريع، إلى عيد الفصح، خاتمة الشتاء، وقمة مقاطع القصيدة - على حين يختتم عيد الفصح، فى النثر، التعداد فى كلمتين.

وأخيراً يستعيد بيرتران المقطع الأول كالصدى ليختتم به النص، بموجب فن «شعري» سبق أن لاقى استحسانا لدى البعض. وهكذا نرى فى الصميم «صنعة» بيرتران ومهارته الفنية التى لا تخلو من خطر: فإذا كان التقسيم إلى مقاطع يمنح القصيدة بناءً أكثر صرامة واتزاناً أفضل، فإن مثل تلك الصيغة فى التأليف تكون آلية بعض الشيء لأنها تكمن فى تقطيع النص تعسفياً إلى «قطع» متساوية الأبعاد. ويتناوب نوع من القلق بإزاء فكرة أن مثل تلك الطريقة يمكن أن تتيح لأى كاتب ذى مهارة معينة أن يحصل على «قصيدة» من مقالة صحفية.



وعلى أية حال، فبعد توضيح الطابع «الفنى» والشكلى لبالاد بيرتران، يقودنا كل شئ إلى أن نجد فيها فناً صارماً لا يفسح مجالاً للمصادفة (هل ينبغى القول للتلقائية؟): لا البناء العام للقصيدة، ولا بناء المقطع، ولا تنظيم الجملة، سواء تعلق الأمر بالخيار أم بنظام الكلمات .

### الخاتمة : حدود بيرتران ومزاياه .

#### خلق النوع من بعده

بهذا الفن فى التجزئة، وبهذه التقنية فى التقطيع وتلك القيمة الإيحائية التى يمنحها للصمت، قد يبدو هذا الشاعر المجهول، الفقير، القريب من الرومانتيكية، رائداً لشعر حديث ( . . . ) وليس بالإمكان فى الواقع فصل جمالية الإيحاء هذه عن جمالية قصيدة النثر نفسها. كما سوف نراها هى تستخلص من الأعمال شيئاً فشيئاً: ينبغى إذن أن نعتزف لبيرتران بفضل فى أنه أول من أدرك بوضوح هذه «اللوحات المضحكة» على أنها قصائد حقيقية. وكان دوره الحقيقى يكمن فى أنه قد منح استقلالاً لنوع لم يتحرر تماماً بعد من النثر الشعرى، وأنه قد ميز دون غموض نوع «قصيدة النثر» من الأنواع «الشعرية» القريبة (ملحمة النثر، القصة القصيرة، التأمل الأخلاقى أو الغنائى). وبيرتران «يصفى»، إن صح القول، قصيدة النثر من العناصر النثرية. وهو يقودها إلى الوجود على أنها «نوع أدبى» ليس بما يدخله عليها قدر ما يحذفه منها. ( . . . ) ولكن ما يؤاخذ عليه بيرتران خاصة هو فرضه على قصائده إطاراً ضيقاً ومطرداً على الدوام - جاعلاً من الإداة النثرية نوعاً ذا شكل ثابت،

مثل السوناتات أو الروندو. لماذا هذا الشكل «المسبق»؟ ولماذا ستة مقاطع وليس مقطعين أو ثمانية بحسب المتطلبات الداخلية للموضوع الشعري؟ ولماذا المقاطع؟ (...) فضلا عن ذلك فإن هذا النظام يؤول إلى سوء استخدام الطرق الشكلية والتناسقات، والإعادات، وحينذاك نرى ظهور علم بلاغة كامل لقصيدة النثر. ورب قائل يقول هل يستحق الأمر أن نحرر شكلا ونحطم سمات موجودة لنبتكر شيئا ذا خصائص محدودة؟

من الصحيح أن نتصور لقصيدة النثر بناءً أكثر عضوية وشكلاً أكثر حدية غير «البلاد» ذات المقاطع الستة. ولكن ينبغي ألا ننسى أن من الواجب، بادى ذى بدء، أن نرى بوضوح ضرورة وجود بناء وشكل. وربما لزم الأمر فنانا محددا مثل بيرتران ليثبت أسس هذا النوع - وما لاشك فيه أن هذا الطراز من الشعر «الفنى» بمقاطع، وطرقه اليسيرة التعداد، سوف يكون له تأثير فن شكلى بحت سرعان ما سيتحجر، وسوف يتخلى عنه شعراء العصر اللاحق وهم يبحثون، على العكس، عن المجهول واللا نهاية ليخلق كل واحد منهم لنفسه شكله ولغته الخاصة.

وإذا كان شاعر «غاسبار الليل» ذو المزاج المنحرف، الذى لا أصدقاء له ولا مجد، قد خلق، مثل أى زعيم مدرسة بلا منازع، طريقة تعبير شعرية جديدة، فذلك لأنه اجتهد فى إعطاء «تخيلاته وأهوائه» وحدة وصرامة وكثافة «القصيدة».

### ٣ - من الرومانتيكية إلى بودليير

يمكننا أن نسأل لماذا ظلت طرق قصيدة النثر، التى سار على نهجها فى بداية القرن كثير من الكتاب الذين يبحثون عن شكل

جديد، نصف مهملة ولم يتبعها سوى نفر من المنعزلين والمستقلين الذين يرسمون لهم هناك خطوط سير شخصية، بدلا من أن تصبح بعد عام ١٩٤٢ طرقا أدبية عظيمة واضحة المعالم ومطروقة جدا.

لذلك سببان منطقيان في الأقل. قبل كل شيء، كان بيرتران قد بين طرق وقوانين النوع الجديد - ولكن من يعرف بيرتران؟ يكفى أن نفكر أن عشرين من أصل مائتي نسخة من الطبعة الأولى كانت قد «أهديت أو بيعت» كما يقول الناشر، وأن تأثير بودلير هو الذى سوف يدفع (أسلينو) إلى الشروع فى طبعة ثانية عام ١٨٦٨ (...). لقد بقى نموذج بيرتران وفنه حبرا على ورق بالنسبة إلى معاصريه.

ولكن إذا ما قل البحث عن طرق جديدة من ناحية قصيدة النثر، فذلك على الأخص لأن الثورة الرومانتيكية قد جعلت مثل تلك البحوث أقل إلحاحا بكثير لأنها مرنت الشعر وقرتته من النثر.

كان المرء يريد الهرب من طغيان القواعد المتزمطة، والقوالب الجامدة جدا، ومن لغة شاعرية تقليدية، وقد تحقق ذلك كله فى إطار الشعر نفسه، فما جدوى البحث عنه فى النثر؟ لنقرأ ثانية «ردا على قرار اتهام»: فإن فكتور هيغو، الفخور بأنه قد نفخ «ريحا ثورية» على الشعر الكلاسيكى، وعلى «الكثائب الاسكندرية المربعة»، وبأنه قد «وضع طاقية حمراء على المعجم القديم»، يلخص مؤلفه الشعرى «ثلاثة وتسعون» قائلا:

**«لقد ألقيت بالشعر السامى إلى كلاب النثر السوداء».**

فلماذا البحث فى مكان آخر؟ ذلك لأن الشعر الذى أصبح أكثر مرونة وحرية قد تحمل فعل النثر بقوة حتى أن النثر لم يعد ضروريا كأداة شعرية. وسوف يكون بمستطاع الرومانتيكيين التسليم مبدئيا

بحرية الشكل الشعري المطلقة، والتسليم أيضاً بالشعر فى الدراما والقصة. وسوف يجهل الرومانتيكيون «قصيدة النثر» جهلاً تاماً. ولعلنا نكتشف دوغما شك قصائد نثر عفوية فى مسودات «مذكرات شاعر» لفينيى، وفى «الأشياء المنظورة» لفكتور هيغو، ولكنهم لم يفكروا إطلاقاً أن يروا فى هذه المقطوعات أشكالاً أدبية حقيقية و«قصائد».

وعندما ثار موسيه على أولئك الذين يريدون كتابة «الشعر» بالنثر<sup>(٤٠)</sup>، وعندما صب هيغو اللعنة على «النثر الشعري» لـ (مارشالجي)، فإننا نشعر تماماً أن أحداً منهم لم يساوره أدنى شك بوجود نوع أدبي جديد سوف يكون «قصيدة النثر». (٠٠٠) وتستمر المجلات والدفاتر التذكارية بلا شك فى فتح أعمدها للترجمات، والترجمات الحرة، والتقليدات وكذلك لقطع نثرية متقنة هى عبارة عن أوصاف أو انطباعات. ونسندر أن نجد هناك قصائد نثر أصيلة (٠٠٠).

وسوف نحصى فقط بعض المحاولات المعزولة لقصائد النثر. حتى عام ١٨٦٠؛ وهى محاولات تمت فى أوقات مختلفة جداً وتمثل جهداً فردياً لبعض الكتاب الذين حاولوا أن يجعلوا النثر فى خدمة أغراضهم الخاصة، الشعرية أو حتى غير الشعرية، أكثر مما لو كانت تمثل انتصار نوع تبنته وقبلته مجموعة من الشعراء (كما سوف يكون ذلك شأن قصيدة النثر الرمزية).

**قصيدة النثر فى ظل الامبراطورية الثانية حتى**

**بودلير**

فى الحقيقة أنه على الرغم مما نرى، فى بداية الامبراطورية

الثانية، حيث نصل الآن، أن الاهتمام الفنى يغزو أكثر فأكثر جميع الأنواع النثرية، كالرواية (مع فلوبيير)، والتاريخ (مع ميشليه)، وحتى النقد، فليس بمستطاعنا القول بوجود قصائد نثر حقاً فى تلك الحقبة. ولكن ياله من قصد ظاهر عند المؤرخين، والروائيين بخاصة، فى أن يجعلوا من مؤلفاتهم «قصائد»! أنا أفكر هنا بفلوبيير خاصة، لا لأنه يعارض فن الشعر القديم بفن النثر الحديث. ولكن على الأخص لأنه يفهم الرواية على أنها قصيدة لها غايتها فى نفسها، على نحو مستقل عن القصة التى هى حجتها. وعلى أنها خلق فنى مجانى مستقل؛ وحلمه هو أن يؤلف «كتاباً لا يتناول شيئاً، كتاباً من دون قيد خارجى، كتاباً يدعم نفسه بنفسه بقوة أسلوبه الداخلية... كتاباً لا يكاد يكون له موضوع»<sup>(٤١)</sup>.

والفكرة التى مفادها أن جمال النتاج مستقل عن الموضوع الذى يعالجه تعود باستمرار فى مراسلاته. (...) إننا بإزاء فكرة الفن الموجود فى حد ذاته، فكرة «الفن للفن» التى سوف نجد تعبيرها النهائى فى عبارة غوتسييه التى يقول: «إن الفكرة تولد من الشكل». ولكن ما عسى أن تكون عليه نتائج مثل هذا المذهب فى الواقع؟ نحن نعتقد بأننا ندخل طريق الشعر المنشور، ولكننا نعود مباشرة إلى النثر «المزوق» للعصر السابق، ونبحث عن الفن، ولكننا نجد الشكلية والتصنع.

برهن على ذلك فلوبيير فى روايته «إغراء القديس انطوان» التى كتبها عام ١٨٤٩ وتصب فى فن التشديق الكلامى والبرقشة من فرط ما ترمى إلى الـ «قصيدة» والجمال الشكلى. ومن الجلى أننا نستطيع أن نقطع من ذلك المؤلف الطموح والمركب أكثر من «قصيدة

نشر» من النوع «الفنى» والدورى كالمونولوج الأول لأنطوان الذى يظهر بشكل مقاطع شعرية حقيقية مع لازمة. كان (ماكسيم دى كام) يقول عن هذا «الإغراء» الأول أن فلوير يعود فيه «إلى الأب رينال، إلى مار مونتيل، إلى بيتوبيه نفسه». أى بعبارة أخرى إلى طريقة التعبير المفخمة لـ «قصائد نشر القرن الثامن عشر. وسوف نلاحظ كذلك أنه يوجد من الشعر فى «مدام بوشارى»، تلك الرواية التى يقال عنها واقعية، أكثر مما لو كان ذلك فى «سالامبو»، الرواية «الفنية». فمامعنى ذلك، لولا أن للرواية طرقها الشعرية الخاصة بها، والتى تتميز من طرق قصيدة النشر على نحو جذرى - وأن الشعر الحقيقى يجب أن يتفجر فيها من الداخل، وأن لاينفصل عن الحدث، وألا يكون ملبسا عليه؟ أن النثر الفنى هو الذى يستطيع الاستفادة من بحوث فلوير الإيقاعية وليس قصيدة النشر كما هى عليه.

ونصل إذن إلى تلك النتيجة وهى أن الطموح فى أن نجعل من الرواية «قصيدة نشر» مضر بالرواية كما هو مضر بقصيدة النثر، ويقودنا فى الغالب إلى نتائج هجينة. وهناك خطر ليس أقل وطأة يتأتى هو أيضا من عبادة مطلقة وسيئة الفهم لـ «الشكل»، هو أن البعض يكتبون حينما يقتطعون من النثر المكتوب بالمقاطع أو الآيات. - ولعل ضياع «قيسوت» غريب وهو يضع هكذا بالآيات كيفما اتفق النثر المنثور بكل معنى الكلمة، ويملا صفحات وصفحات بـ «قصائد» مفرغة من الشعر على نحو تام! ولكى نكون محقين ينبغى أن نضيف أن شكل الآية هذا الذى انتاد إليه عدد كبير من الكتاب قبل (الامنية) وبعده بفعل تأثير الإنجيل هو ليس غرفة

المهملات على الدوام: فمقابل (فيسوت) الذى يقلد (لامنيه) بصورة ملحوظة فى مؤلفه الموسوم «Ecco la Fiera» يمكن أن نذكر كتابا عثروا بمتعة على إيقاعات ونبرات الكتاب المقدس. (...)

محاولات فى «النثر الشعري»، مزوقة تقريبا، «قصائد» إنجيلية أو ملحمية بالنثر (...) كل ذلك ليس جديدا تماما، وربما يدعو إلى الاعتقاد بأن ربح العلم وسعة الاطلاع الشديدة التى تمر على فرنسا فى ظل الامبراطورية الثانية قد جمدت كل إحياء شخصي.

ومع ذلك فبوسعنا أن نميز فى العديد من مؤلفات ذلك العصر بعض التيارات وتوجهها نحو الغنائية والحداثة التى تدعو إلى توقع مجيئ صيغة قريبة جديدة لقصيدة النثر (...). وينبغي أن نشير هنا إلى الدور المهم الذى أدته القصيدة الألمانية فى فرنسا اعتبارا من عام ١٨٤٠ (فى حين أن أوائل الرومانتيكيين قد اهتموا بـ «البلاد» على الأخص). وكما أن البلاديات قد أثارت فى بداية القرن أولى محاولات قصيدة النثر ذات المقاطع، فكذلك يمكننا القول إن القصائد التى كانت ترجمتها تتضاعف قد جعلت قصيدة النثر «أهلاً لغنائية الألم هذه، غنائية القلق والشك، التى هى السمة الجوهرية لعصرنا الحديث». وبالطبع فإننا نجد نماذج غنائية ليست شفاهية عظيمة وذلك فى قصائد هاينه قبل كل شئ. وفى عام ١٨٤١ كان (سيباستيان البان) يرفق طيُّترجمات «البلاد والقصائد الألمانية» بعض قصائد غوته وأهلاتد وهائنه (...).

بيد أن الدراسة والترجمات (بالنثر) التى أعطاها جيرار دو نيرفال فى عام ١٨٤٨ إلى «مجلة العالمين» كان لها تأثير الإحياء. إن قطع «Intermezzo» الثمانى والخمسين القصيرة على وجه

الخصوص، بنبرتها الأصيلة جدا، وغنائيتها المرة الساخنة، كانت تقدم نماذج نوع جديد، أكثر شخصية، وأكثر لوعة، يجمع بين الحماسة والزهد فى آن واحد (...).

وسوف تؤثر قراءة هاينه فى آخر الرومانتيكيين وكذلك فى أوائل الرمزيين، ومن المدهش أن نرى ألفونس دوديه نفسه يشير اسم هنرى هاينه ليعرض على الجمهور «البالادين النثريتين» ذات الفانتازيا الجرمانية بعض الشيء» اللتين تظهران فى «رسائل من طاحونتى». إلا أن خلق الغنائية الحديثة بالنشر هو من عمل بودليير وحده. وقبله كانت المؤلفات ترجع بنا تارة إلى المواضيع الرومانتيكية، وتارة تترجم أحلاما خلقية أو فلسفية من نشر شعري متقن وغنى بالرموز يذكروا بعضها بيروست :

«يعيش الماضى على الدوام تحت ثلج الأعوام. إنه الماء الحى الذى يجرى دائما تحت درع الجليد، الماء الحى حيث يسرى ملتويا كالأفعى، كالسهم الحمراءالقرمزية والذهبية، كعناقيد الأحجار الكريمة المسافرة، كأزهار تهرب ولا تذبل، ألف سابح صامت هى ذكرياتنا». (٣٠) (...)

وتدرك أن نواة من الكتاب تسعى فى تلك السنوات الممتدة ما بين عام ١٨٤٥ وعام ١٨٦٠ إلى أن تستغل وتلين صيغة قصيدة النشر. وربما كانت تطلعات ومطالب الشعراء فى تلك اللحظة من التاريخ الأدبى أكثر ميتافيزيقية مما لو كانت شكلية، ولكن بغية إدراك هذه الحاجات بوضوح ولربط خلق لغة شعرية جديدة والرسالة الجديدة التى أخذها الشعر على عاتقه، سوف يتوجب ظهور كتاب عباقره يسمون بودليير ورامبو ولوتريامون ومالارميه فى سماء الأدب.



## الباب الأول

قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقى

«إيجاد لغة» رامبو،

«رسالة إلى دومني»، ١٥ مارس ١٨٧١



شهد النصف الثانى من القرن التاسع عشر دخول الحركة الرومانتيكية فى مرحلة ثانية رجعية أحياناً (ونعلم احتجاجات بودلير على «الفن الاجتماعى»<sup>(٤٣)</sup>، و«المدرسة الوثنية»<sup>(٤٤)</sup>، و«المدرسة الفاضلة»<sup>(٤٥)</sup>: وارتسم فى الوقت نفسه توجه جديد للشعر اتخذ، تحت تأثير بعض الشعراء الكبار، طابع المطالبة اليتافيزيقية. وفى عصر يخشى فيه على الروح الإنسانية من الاختناق فى مفهوم موضوعى وعلمى بحث للعالم، مفهوم يستند إلى «الواقعية» المتمكنة للبرجوازية الظاهرة، سيؤدى الشعر دور البديل إن صح التعبير، إذ أنه سيحاول العثور ثانية على معنى الوجود الدفين عن طريق إقامة الاتصال بالقوى الغامضة للإنسان واللغة، بعيداً عن أى مسعى عقلانى. ولكن من المدهش ملاحظته أن هذه المتطلبات الروحية، التى هى أصل الحركة الشعرية المعاصرة. تقابلها جهود لتحويل الرؤية و«التعبير» الشعرى أيضاً. وما المدهش فى ذلك؟ فالتعبير هو الأداة الشعرية للغاية، أداة المعرفة والخلق فى آن واحد. ولا يمكن فصل الحقيقة الشعرية عن تعبيرها. كان نيرقال، ثم أولئك الذين يرى الناس أنهم «منارات» الشعر الجديد، وهم بودلير ورامبو وما لارميه (الذين نستطيع أن نضيف إليهم لوتريامون) قد أدركوا بعمق أن المشكلة الشعرية مرتبطة بمشكلة إيجاد اللغة ارتباطاً وثيقاً. إننا مندھشون لإصرارهم على «إيجاد لغة» (على حد تعبير رامبو وما لارميه)، وعلى مقارنة الاستخدام

العلمى للغة بـ «السحر الإيحائى» والعثور على «الأبجدية السحرية،  
والطلسم الغامض» اللذين سوف يتيحان انتصار الروح عن طريق  
الشعر.

ثم ينبغى الاعتراف بأننا مدينون لهؤلاء الشعراء أنفسهم بأروع  
المحاولات وأهمها وأكثرها «وعياً» فى اتجاه قصيدة النثر. هل هى  
مصادفة؟ كلا وبالتأكيد. إن ذلك الجهد لإيجاد لغة قادرة على  
الحديث إلى الروح («من الروح إلى الروح» كما سوف يقول رامبو)،  
ونقل ما هو صميمى إلى التجربة الشعرية، والقيام بفعل سحرى  
وخلق فى الوقت نفسه يغامر بتفجير الأطر الجاهزة، والقضاء على  
الأشكال المستخدمة للغة وفن نظم الشعر بفعل المد الروحى، وأحياناً  
إلى تلك الدرجة التى سوف ينتهى معها هذا الشعر ذو المطامح  
الايكاروسية بالصمت والعدم؛ صمت رامبو «لم أعد أعرف الكلام»،  
وصمت بودلير حبيس اللسان، وصمت مالارميه أمام الصفحة التى  
تغزوها «بباضات» تبعث على الدوار. وخلال تلك المحاولة اليائسة  
تقريباً، نرى أن الشاعر الذى ينطلق من الشعر النظامى ينتهى فى  
أغلب الأحيان إلى أن يطلب من قصيدة النثر صيغة فن جديد للشعر  
- لا يمكن فصلها عن شعر جديد. ويتعلق الأمر بإيجاد شكل يكون  
فى آن واحد فوضوياً بما فيه الكفاية لتحطيم التقاليد القديمة، وقواعد  
عالم لا يمكن قبوله، ومتناغماً بما فيه الكفاية كى يستطيع الشاعر  
وضع خلقه الشعرى فى نظام «كونى» متناسق.  
إن الشاعر يرفض وسائل الرقى الآلية جداً للشعر الموزون المقفى،

ويطلب «مفاتن» أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية بين المعنى والصوت، وبين الفكرة والإيقاع، وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها. وإذا ما تعلق شعراء العقد الأخير من القرن التاسع عشر بـ «موسيقية» القصيدة قبل كل شيء، فذلك ليس لأنهم يبحثون عن تشنيف الآذان بانسياب اللغة أو هدهدة الإيقاع، وإنما لأنهم يسعون على الأخص إلى أن يدركوا أعلى درجات القدرات الإيحائية للجملة، وغنى القصيدة التناسقي، وانطباع الغموض واللامنتهى، كل ماسوف يعمل بسمو الفن على الإحساس بعالم لا مرئى عبر الملموس<sup>(٤٦)</sup>.

ولا يتعلق الأمر فى محاولات قصيدة النثر تلك برد فعل ضد علم العروض الكلاسيكى فحسب، ولا يبحث شكلى وفنى بحث. وإذا كانت مقالات باربى دورقيى، وهوسيه وشانفلورى اللامعة علامة تدمير سائدة آنذاك فى الأدب، فإنها كانت ترمى كذلك إلى استغلال اكتشافات بيرتران الشكلىة، وربما دعت إلى خلق شعر أكثر «حادثة» فى موضوعاته ونبراته؛ وسنجد أنفسنا الآن بإزاء جهد يتطلب منا أن نرد إلى اللغة كامل فاعليتها، ونجعل منها أداة «صيد روحى» فى البحث عن المجهول - أو المطلق. وسوف يقول رامبو إن : «اختراعات المجهول تطالب بأشكال جديدة». وسوف تكون قصيدة النثر شكل الشعر الجديد ذا الطموحات الميتافيزيقية، ومن تلك الطموحات سوف تأتية حيويته، ووثباته الغضوب أحياناً وبعض الإخفاق أيضاً - وعظمته.

وكان نيرفال أول من حاول الذهاب إلى ما وراء العالم المرئى

و«اقتحام تلك الأبواب الصوفية» التى تفصلنا عن المجهول وتتخذ محاولته شكلا مزدوجا: فهو، من ناحية، يؤلف أشعار الخيالات الغامضة «فى حالة من أحلام اليقظة فوق الطبيعة»، ويسعى من ناحية أخرى فى أقصوصه Aurelia إلى «تثبيت الحلم ومعرفة سره». لقد أجرى محاولة كسر العالم اللئلى بالنثر - الأكثر شفافية من أى نثر فضلا عما يفيض به من شعر فطرى. وإذا ما أمكن اعتبار Aurelia «أقصوصة» مكتوبة بالنثر الشعرى. فمن المجدى أن نذكر أننا نجد فى الصفحات الأخيرة نصا هو ليس قصة حلم أكثر مما هو نشيد إلى ذلك الوطن الصوفى، إلى جنة عدن تلك التى يلحمها جيران دو تيرفال فى نهاية سلسلة تجاربه. ويتعلق الأمر هنا بقصيدة نثر حقيقة تأليفا وتعبيرا لأنها سلسلة من المقاطع التى تتشابه فيها المواضيع الجوهرية للتصوف الشعرى النيرفالى (موضوع الأماكن العليا، والسماء المرصعة بالنجوم. ..) وإلى جانب الجمل الشعرية المتناغمة والمتونة التى غالبا ما نجد منها فى Aurelia («حسرة، رعشة حب تخرج من باطن الأرض المنتفخة، وكل جوق الكواكب يجرى فى اللانهاية»)، ينبغى ان نلاحظ تكرار الجمل الغنائية التعجبية القصيرة أو المقطوعة، التى تعطى لهذا النص سياقاً ونبرة مختلفتين تماما عن النثر الشعرى المعتاد فى Aurelia «لك الويل يا إله الشمال - يامن حطمت بضربة مطرقة الطاولة المقدسة المصنوعة من أثمن سبعة معادن! لأنك لم تقو على تحطيم «الجوهرة الوردية» التى كانت تستقر فى

الوسط. لقد انزلت من تحت الحديد، - وها نحن مسلحون  
من أجلها.. هوسانا!

(...) ومن الصعب القول إذا كان نيرقال، عند إهماله «عالم  
الأوهام» هذا الذى نزلت عليه فيه من مثل تلك الإيحاءات، (ويسأل  
نيرقال «أيجب على المرء أن يندم على فقدانها بعدما عثر على  
ما يسميه الناس العقل؟») قد أحس بالشعر ينسحب منه.  
ولكننا نعلم أن القوى الخفية قد تمكنت من الشاعر حالما انتهى  
من كتابة السطر الأخير من Aurelia وأن «الحلم قد قتل الحياة» على  
حد تعبير غوتيه فى المقدمة.

وسوف يقوم بودليز بمحاولة روحية مناظرة لإدراك العالم  
اللامرئى، ومحاولة إيجاد الصلة مع الحياة الآخرة بفضل القوى الخفية  
للكلمة. يقوم بودليز بذلك وهو يواصل محاولته فى «السحر  
الإيحائي» من «أزهار الشر» إلى «ضجر باريس» مبينا بلعبة الرموز  
والمماثلة «تبادلات بين الروح الحديثة والمنظر المدنى، بين العالم  
الملمس وعالم ما فوق الطبيعى، محاولا وضع «اللامنتهى فى  
المنتهى» على حد تعبيره. وعلينا أن نعلق أهمية عظمى على بحوث  
بودليز الشكلية، لأن اللغة فى نظره أداة بحث متافيزيقية، ولأنه  
يرى فى «الكلمة وفى «الفعل» شيئا مقدسا يحول دون أن نجعل  
منها لعبة قمار». ولنكف عن أن نتخذ وسائل لهو من «الأعيب»  
«ضجر باريس» التى قضى فيها آخر سنوات حياته وتطلب إعدادها  
«تركيزا ذهنيا» حادا ولعلها عجلت فى نهايته المفجعة. إن تلك

«الأعيب» سوف تسم مرحلة حاسمة في تكوين «الغنائية الحديثة»  
التي تتخذ من النشر أداة لها.



## الفصل الاول

### بودلير والغنائية الحديثة

#### ١ - مفهوم «ضجر باريس»

حدد بودلير في صيغة مذهلة ذات يوم الفن على أنه «سحر إيحائي يحتوى فى آن واحد على الموضوع والفاعل، العالم الخارجى بالنسبة إلى الفنان والفنان نفسه» <sup>(٤٧)</sup>. وأشار دانيال روب إلى أنه يمكن تطبيق هذه الصيغة على قصائد النثر الصغيرة فى «ضجر باريس» كما يمكن تطبيقها على الشعور بالاندماج والمطابقة بين الموضوع والفاعل على نحو ملموس وحاد : «كل هذه الأشياء» كما يقول بودلير، أمام منظر بحرى، تفكر عبرى، وأنا أفكر عبرها».

إن هذا التشئت «أوهذا الاتساع» للـ«أنا» سوف يشجعه جو المدينة الكبيرة، ففي «المنظر» المدنى، ووسط الحشد المتعدد الأشكال، يحس الشاعر بتضاعف شخصيته، وينتشى بـ«المشاركة الكونية»، وتصبح روحه المنشرحة «روحاً جماعية تبكى وتأمل وتحسد أحياناً» <sup>(٤٨)</sup>. وعلى النقيض من ذلك فإن الشاعر حين يعبر عن شخصية الخاصة، ومصادماته، وشكوكه وفرضياته المتناقضة، فهو

يعبر عن الروح الحديثة فى كل تعقيدها، مثلما صاغتها حياة العاصمة المحمومة، اللاهثة، المصطنعة .

وفى قصيدة «دعوة إلى السفر» (النثرية) يقترح بودلير على المحبوبة الذهاب معه إلى هولندا لتتمرأى فى «انسجامها الخاص» . وكذلك فإن قصائده الباريسية (وخاصة تلك المكتوبة بالنثر) تظهر لنا طابعين متماثلين و «متطابقين» كان تيبوديه يلخصها هكذا: «تعرية روح فى مدينة كبيرة» و «تعرية روح مدينة كبيرة» . وينبغى الإشارة إلى الطريقة الواعية جدا والمطوعة للغاية التى يقترح بودلير تحقيقها فى «ضجر باريس»، ذلك هو شعر العاصمة. فتشابهك الزهور التى تحيط بالمسراخ لا يمكن أن تدرك فى هذا الديوان من دون العصا التى تسنده. أود أن أقول إن هذا الإكليل من القصائد الحرة للغاية والمتنوعة جدا فى طابعها تلتف حول خط مستقيم هو هنا قصد مدعوم بالشعر الحديث المدنى. ومفهوم فى هذا النتاج «الأكثر غرابية» وطواعية من «الأزهار» فى الأقل، هو الذى يحدد بناء الديوان والتعبير والشكل المستخدم. وينبغى أن نشير إلى القصد التحديثى قبل كل شىء، أنه هو الذى سوف يتطلب النثر وسيلة شكلية .

### الـ «جوال الباريسى» وتأثير سنانى - بيث.

«وأنا أتصفح «غاسبار الليل» الشهير لـ الوزيوس بيرتران للمرة العشرين فى الأقل... راودتنى فكرة كتابة شىء مماثل، وتطبيق الطريقة، التى استعملها فى رسم الحياة القديمة، الخلابة على نحو غريب، على وصف الحياة الحديثة، أو الأخرى «حياة» حديثة وأكثر تجريدا»، هذا ما كتبه بودلير فى كلمة «الإهداء» إلى آرسين هوسيه الذى نشر فى جريدة «لاپريس» عام ١٨٦٢، العشرين الأولى من

هوسيه الذى نشر فى جريدة «لاپريس» عام ١٨٦٢، العشرين الأولى من تلك القصائد النثرية. إنه اعتراف ذو مغزى إذ ينوى بودلير أن يفعل لباريس زمانه ما قام به بيرتران لباريس وديجون القديمتين. وشعر «حديث» لا يمكن أن يكون فى واقع الحال (كما يسارع بودلير إلى تأكيده) سوى شعر «مدنى» تابع مباشرة من «تردده على المدن الكبرى» التى تشهد القرن التاسع عشر تطورها الهائل يمضى قدما للأمام. إن بودلير، الذى يفسر نظريته فى «الحدأة»، وذلك الوجه الهارب النسبى للجمال، المتغير مع كل عصر، كان يضيف منذ عام ١٨٤٦ أن «الحياة الباريسية خصبة بالمواضيع الشعرية الرائعة»<sup>(٤٩)</sup>. بيد أننا سوف نراه حوالى عام ١٨٦٠ على وجه الخصوص منجذبا نحو العاصمة، ذلك المعين الذى لا ينضب من النماذج والأحلام. ويكتب «لوحات باريسية» (سوف تشكل فى طبعة عام ١٨٦١ قسما جديدا من «أزهار الشر»، ويبدأ قصائده النثرية، ويخصص مقالا (نهاية عام ١٨٥٩ وبداية عام ١٨٦٠ إلى «رسم الحياة الحديثة»، كونستانتان كيز يقول فيه:

«يتلخص وجده ومهنته فى «معانقة الحشد»... إنه معجب بالجمال الأزلى والانسجام المدهش للحياة فى العواصم، انسجام مصون سماويا فى صخب الحرية الإنسانية، إنه يتأمل مناظر المدينة الكبيرة، مناظر الحجر الذى يداعبه الضباب أو تلفحه صفعات الشمس...»<sup>(٥٠)</sup> (...). ويريد بودلير مثل كيز، أن يكون «الجوال الخالى من العيوب» الذى يبحث عن «الجمال العابر، الزائل، للحياة الحاضرة».

«المتنزه الوحيد» أو «الجوال الباريسى». ونفهم منذ ذلك الحين أن إعداد تلك القصائد يتطلب، كما سوف يكتب بودلير ذلك إلى سانت - بيث من بلجيكا يوم ٤ مارس عام ١٨٦٥، «تحرير غريبا يلزمه مشاهد وحشود وموسيقى، وأعمدة إنارة أيضا...» ولا يسعنا هنا إلا أن نسلط الضوء على تأثير سانت - بيث. وكيف لا نجد في هذا «المتنزه الوحيد المتأمل» جوزيف ديلاورم جديدا مستسلما بدوره على الرصيف الباريسى إلى الأفكار التي يولدها المسير؟ وفي ذلك تقارب كان بودلير نفسه قد أشار إليه حينما كتب إلى سانت - بيث يوم ١٥ كانون الثانى عام ١٨٦٦، أنه كان يريد أن يصف «جوزيف ديلاورم جديدا وهو يعلق أفكاره الراهسودية فى كل حادثة من تجواله». وسوف يضيع فى الحشد الباريسى هذا المتوحد صاحب قصيدة «الأشعة الصفراء» الشهيرة (كان بودلير يدعى أنه «عاشقها الذى لا يمكن شفاؤه») التى يقول عنها أ. فيران أنها تحمل فى مقاطعها الأخيرة «موضوع المثلية الحديثة كله وهى تتطور فى دبكور معاصر. (... ) إلا أن موقف بودلير بإزاء الحقيقة اليومية مختلف تماما فى «اللوحات الباريسية» لـ «أزهار الشر» (التى كتب معظمها أيضا نحو عام ١٨٦٠ - ١٨٦١) وفى «ضجر باريس». وتبحث قصائد النشر

«فى الشنايا الملتوية للعواصم القديمة حيث ينقلب كل شيء، وحتى الاشتزاز، إلى افتتان»<sup>(٥١)</sup>.

قبل كل شيء عن الغامض والمجهول واللقاءات الغريبة والمجازات؛ وإذا انطلق بودلير من معطيات مبتذلة وكرهية (الشارع «المدهش»، العميان «الفظيعين حقا»، العجائز الصغيرات،

«الوحوش المتصدعة»، فذلك لممارسة التحول الغامض الذى يلمح إليه فى مشروعه المعنون «تقديم» إذ يقول وهو يخاطب المدينة:  
**«لقد أعطينى وحلك، وأنا صنعت منه ذهابا».**

وفى «ضجر باريس» يظل الوحل وحلا أسود ولزجا. ويبحث الشاعر بقصد عن استخدام هذه المادة الخام كما هى عليه وذلك طورا ليجعلنا، على غرار سانت - بيث، أكثر إحساسا بالوجود الذى يغوص فى ذلك الوحل، ليبرر الهرب الذى يحاول تحقيقه (عبثا)؛ وطورا آخر للبحث عن أفعال تهريج أو سخرية على طريقة كويا، مع فلتات حنان مفاجئة أو شاعرية. كتب بودلير إلى أمه بشأن ديوانه يقول: «سأجمع بين المخيف والمضحك، بل بين الحنان والحقد». وكان بودلير يحس بنفسه حرا فى كتابة مثل تلك الأفعال المتناقضة بالنثر أكثر مما لو كان ذلك بالشعر. ألم يدون قبل ذلك الوقت فى عام ١٨٥٧ (وهو يترجم ادغار پو): إنه كاتب للقصة القصيرة «له تحت تصرفه عدد كبير من النبرات، ومن متغيرات اللغة الطفيفة، ومن النبرة العقلانية الهجائية والهزلية التى يجدها الشعر، والتى هى تنافر الأصوات، وانتهاكات لفكره الجمال البحت»<sup>(٥٣)</sup> إن بعض القصائد الباريسية فى «ضجر باريس» تكاد تكون قصصا قصيرة («الزجاج السبيء»، «موت بطولى»، «اللاعب الكريم»، «لنقتل الفقراء!») حيث يستخدم بودلير، المتأثر مباشرة بادغار پو «النبرات» المذكورة أعلاه بسعة. وينبغى التسليم إذن بأنه يرى فى قصيدة النثر شكلا أكثر حرية، وأكثر، «انفتاحا» من القصيدة الشعرية، لأنها تسمح بتنافر الأصوات، وفقد النبرة، والسخرية على وجه الخصوص. ألا يقول عن «ضجر باريس» فى شباط عام ١٨٦٦،

أننا نجد فيه «أكثر حرية وأكثر تفصيلاً وسخرية» من «أزهار الشر»؟ ففي هذا النتاج فنانان مختلفان تماماً، لا تطمح تأثيراتهما وإيحاءاتهما إلى الشعر بالطرق نفسها. وربما كان بودلير أول من أدرك وضوح الإمكانات التي يقدمها النثر شكلاً شعرياً حديثاً يسلم بكل مناقضات الحياة الحديثة.

### النثر، شكل شعري «حديث»

من الجوهري على ما أعتقد هنا ألا نفصل شكل «النثر» الذي اختاره بودلير عن قصيده «التحديثي» فترجمة حياة وروح أناس القرن التاسع عشر في كل تعقيداتهما، كان من الضروري استخدام شكل مرن، «مرن ومتنافر بما فيه الكفاية ليتلاءم مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات الحلم وارتعاشات الضمير»<sup>(٤٤)</sup>. ومن الجدير بالملاحظة أن هذا المثل الأعلى لـ «النثر الشعري» الذي يعبر عنه بودلير على هذا المنوال يبدو مرتبطاً بـ «التردد على المدن الكبيرة». إن النثر المرن للغاية، المتحرر من كل قيد صوري (وهذا ما يميز بودلير من بيرتران) هو الذي بمقدوره أن يقترب باختلاجات الحياة بلا صلابة، ومتغيرات الشعور وسط مدينة كبيرة.

وبودلير ليس على خطأ في أن يرى في ذلك «الإحساس والتعبير شيئاً جديداً». وتتعارض تلك الرغبة في التنوع وفي التناقضات مع مبدأ «وحدة النبوة» التي كان يطرحها علم الجمال القديم؛ فضلاً عن ذلك فباستطاعتنا أن نسأل إلى أي حد لا ينسجم فيها ذوق «الأجزاء»<sup>(٥٥)</sup> هذا، والنبرات والأنواع المختلفة للغاية مع تجزؤ الشخصية، ومع تعدد متناقض تماماً مع الشعور الكلاسيكي لوحدة

الفرد، أهذا إغناء أم انحطاط؟ على أية حال، فإن المنظر الروحي للشاعر بكل تناقضاته وتناقضاته و«فرضياته» المتضادة - سوف يظهر لنا بمنظر مجزأة وتحت ملامح ليست تكميلية فحسب، وإنما متناقضة في الغالب. ولتفسير كل هذه التناقضات وكل هذه الاضطرابات العقلية فإن ببودلير حاجة إلى شكل أكثر حرية من الشعر المنظوم الذي تستجيب حركته الموزونة والمقفاة والمجديرة بترجمة (أو إنتاج) الهدوء والنظام والتناسق مع متطلبات أخرى.

لقد سبق للشعر الرومانتيكي بلا شك أن «ألان» الشكل الشعري، وقد تحدثت عن فعل هيفو التحرري. كما أن سانت - بيث قد بذل هو أيضاً جهوداً واعية ليقرب الشعر من النشر ويخلق ما يسميه «البيت الاسكندري الأليف» (٠٠٠) ونعرف أخيراً أن بودلير قد بحث أحياناً في «أزهار الشر» عن تحطيم الانسجام الإيقاعي والحصول على اضطراب إيقاعي، أو بالأحرى «إيقاع نشري»، كما كتب ذلك كاسانيي وهو يشير إلى تلك المحاولات الغريبة (٥٦) - وهذا حينما كانت تتطلبه فكرة الجملة أو حركتها. ونجد نبرة أليفة للمحادثة في «الرحلة»:

«قولوا ما الذي رأيتموه؟

- رأينا كواكب،

وأمواجاً؛ ورأينا رمالا كذلك؛

وعلى الرغم من الصدمات الكثيرة والنكبات غير المتوقعة،

ضجرنا مراراً، كما هو شأننا هنا.»

وفى «الهاوية» نجد قطيعة مفاجئة إذ يقول :

«أخاف من الوسن كما يخاف المرء من هوة عميقة.»

(. . .) ومن يدري؟ فربما أسف بودلير إذ وجد نفسه «مخنوقاً بالشكل القديم» على حد تعبير رامبو؛ ويكون حينذاك قد بحث عن «الابتذال» في النثر، أود القول عن حرية الشكل وهو يتخلى طوعاً عن المقاطع الشعرية واللازمات والتناسق، وعن حرية النبرة والتعبير، مبتعداً عن كل تأثيرات «النثر الشعري» التي بحث عنها أسلافه. إنها محاولة أصيلة حقاً وغنية بالإمكانات. بيد أن حرية بهذا القدر لا تمضى من دون بعض الأخطار - وهذه الأخطار، التي كان بودلير يتأهب ضمناً لمجابهتها تتضاعف بمخاطر أخرى يعزوها إلى مصاعب مادية وفكرية يتخبط فيها الشاعر. وعلينا أن نحكم حينئذ على بودلير من خلال إنجازاته.

## ٢ - الإيجاز

حينما نتأمل الأحكام التي صدرت على «ضجر باريس»، ندهش لتباين الآراء واختلافها؛ فالبعض يعجب بأن بودلير، الذي يرفض أي جهد في الأسلوبية أو الموسيقية، قد نجح مع ذلك، في النثر الأكثر تقشفاً، والأكثر «نثرية» أن يقول «الكثير بالقليل»<sup>(٥٧)</sup>، ويمضى هذا البعض إلى حد الادعاء بأن «السحر الإحيائي» هو «أنشط في قصيدة النثر» منه في القطعة المنظومة، في الحالات التي تمكن فيها المقارنة. والبعض الآخر لا يرى في «ضجر باريس» إلا نثراً بحتاً، ولا يمنحون اسم قصيدة نثر إلا لقطعة «صنائع القمر»، وحدها. كيف نفسر تنوعاً في الأحكام من هذا القبيل؟ بالطبع ينبغى هنا أن نراعى الأفكار «المسبقة» ونرى عبر أية عوينات ينظر النقاد. فبالنسبة لغوستاف خان، الذي يدرك قصيدة النثر على أنها نوع شكلي وفني



صرف تسيطر عليه بحوث بارعة عن المجانسات الصوتية والإيقاعات، فإن شكل بودلير الحر جداً هو لغو لا معنى له، وعلى العكس، فإذا رأبنا قبل كل شيء في قصيدة النثر نوعاً يستخدم «نثراً خاماً» وغير إيقاعى بتسميته على نقيض «النثر الشعري» الموزون، فإننا سنميل إلى البحث عن نماذج من ذلك القبيل في «ضجر باريس» وليس في «بالادات» ألوزيوس بيرتران. إنها خاصية قصيدة النثر، هذا النوع المنشطر، في أن تذهب في اتجاهين متناقضين، يترجح بينهما الشعراء والنقاد: ميل إلى الانتظام، إلى الكمال الشكلي - وميل إلى الحرية، والتشوش الفوضوي أيضاً. (٠٠٠) إن الوسائل التي تستخدمها قصيدة النثر، سواء أكانت تلك الوسائل مرتبطة ببعض التصاميم الشفاهية أم بتحطيمها على العكس، ينبغي أن تطمح على الدوام إلى أهداف تتعدى أهداف النثر الشائع، وألا تتعارض مع صفات المجانية والغموض والكثافة التي هي خاصة بالشعر. ولكي نعود إلى بودلير، فهل نجح في إعطاء نشره الحر جداً والخالي في أغلب الأحيان من كل تزويق لفظي أو موسيقي «اللمعان السفلي» الشهير الذي سوف يتحدث عنه مالارمي<sup>(٥٨)</sup>؟ هل هذا النثر «النثري» للغاية هو شعر أيضاً؟

ينبغي هنا أن نرى عن كثب فن بودلير فيما يتعلق ببناء القصائد، وال «زخرفة» التي ترسمها العناصر المختلفة من ناحية؛ وتنوع ال «نبرات» المستخدمة وعلاقاتها مع رسم الجملة، من ناحية أخرى.

## زخرفة القصائد

### قصائد «فنية» وقصائد «رابسودية»

ماقاله بودلير ١٨٥٩ عن الرسام يمكن أن يقال أيضا عن الشاعر: «كل الكون المرئى» - أى، فى الحالة الحاضرة، المدينة وشوارعها وسكانها - «ليس إلا خزينا من الصور والإشارات التى سوف يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبيتين، وهذا نوع من الغذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله»<sup>(٥٩)</sup>.

لا توجد هناك «قصيدة» إلا من اللحظة التى يكون فيها الكاتب خلقه الخاص بعدما يأخذ العناصر التى تقدمها له الحقيقة و«يضبطها فى فن خاص». ومكان هذه العناصر فى «زخرفة» القصيدة، والطريقة التى «تعمل» بها فى المجموع والتى تؤثر فيها بعضها على البعض الآخر لإنتاج تأثيرات إيقاعية أو متضادة، وأخيرا خضوعها لـ «الفكرة المولدة» ولـ «قانون الانسجام العام الكبير» الذى سوف يعطى للقصيدة نغميتها الخاصة بها ووحدتها، كل ذلك ذو أهمية قصوى فى هذا الخلق لـ «عالم جديد» - عالم شاعرى. كيف يدرك بودلير فى «ضجر باريس» استخدام هذه العناصر التى تقدمها الحقيقة والذى هو أحد الوسائل المهمة التى بحوزة الشاعر النثرى لكتابة قصائد لا نثر - وكيف يحقق ذلك، هذا ما ينبغى علينا تأمله قبل كل شيء، وسنرى أن من الضرورى هنا أن نتأمل التواريخ بعناية، ومن دون ذلك لا يمكننا أن نتابع من الداخل تطور الفكر الخلاق عند بودلير بين عامى ١٨٥٧ و١٨٦٦.

فى عام ١٨٥٥، أعلن بودلير أنه ... غير قادر على كتابة الشعر «عن الطبيعة (...) والغابات وأشجار البلوط الكبيرة والحضرة والحشرات»<sup>(٦٠)</sup> ويضيف:

«فى أطراف الغابات السجينة تحت تلك القباب الشبيهة بقباب الكنائس والكاتدرائيات، أفكر بمدننا المدهشة، والموسيقى المذهلة التى تسرى فوق القمم تبدو لى وكأنها ترجمة للأحزان الإنسانية».

ولكنه حينما فكر حقا عام ١٨٥٧ فى كتابة ديوان من قصائد النثر، التى يفكر ( وربما بفعل تأثير «غاسبار الليل» ) فى تسميتها «قصائد ليلية»، ارتأى أن يكتب بالنثر نظيراً لـ «أزهار الشر»، أكثر مما لو كان ذلك استغلال عرق ذلك الشعر «المدنى» (...)

وإذا ملاحظنا أخيراً كيف أن بودليير يحرص على وحدة الجو العام ويتلافى كل تنافر مقزز فى الأصوات، حتى وإن كان يبحث عن بعض التأثيرات الجمالية، فإننا نميل إلى الاستنتاج، بأن البناء الفنى فى هذه القصائد أكثر مرتباً وإدراكاً (... ) ولكن سيطغى الإيحاء «الباريسى» اعتباراً من عام ١٨٦١ على شعر بودليير : فقد أعطى لـ «مجلة الفاتنازيا» ثلاث قصائد «باريسية»: «الحشود» و«الأرامل» و«المهرج العجوز»، وسوف يؤلف أربع عشرة قصيدة أخرى تنشرها «لاپريس» فى آب وأيلول عام ١٨٦٢.

وحينذاك سوف يحس بودليير بكل المضاعف المرتبطة بالمفهوم الواقعى «الرابسودى» لقصيدة النثر. وإذا ما أراد المرء أن يرى متنزها «يعلق» فكرته «على كل حادثة من تسكعه»، فإنه يأبى لذلك أيضاً أى تركيب أو بناء فنى (... ) وسرى بودليير فى قصائد عام ١٨٦٢ تلك منقسماً بين الرغبة فى الاستسلام لمصادفات التسكع (والانقياد إلى العالم الخارجى لـ «الشيء»)، والرغبة فى تنظيم قصيدته فنياً. إنه النضال على الدوام، وال «مبارزة» بين

الفنان وموضوعه، بين الروح والمادة (...). وفي قصيدة النثر يستخدم بودليير كمقدمة ما كان يسميه «اختراعات صغيرة ذات أرضية واحدة»، ولكنه يكثف، ويحذف الإيضاحات التقنية جداً والأفكار ذات النبرة الأخلاقية البحت. ثم يدخل في صلب الموضوع بلا تمهيد.

كيف أنه يتجاوز تلك الحكاية حتى على صعيد القصيدة؟ قبل كل شيء بإعطائها بعداً مختلفاً. وسوف يشدد على «الرمز»، يتطور الفكرة التي تحتويها «قضبان الرموز الحذيدية» للنص الأول. والطفلان الفقير والغني سوف يريان ألعابهما أحدهما للآخر «عبر هذه القضبان الرمزية التي تفصل بين عالمين، بين الطريق الواسع والقلعة»، ويجد بودليير كي ينتهى سمة سعيدة توسع الحكاية وتجعلها روحية إذ يقول:

(وكان الطفلان يضحكان أحدهما للآخر بشكل أخوى،  
بأسنان ذات بياض «متساو»<sup>(٦١)</sup>).

ثم قام بودليير بتقطيع هذا النص وتنظيمه في ثماني فقرات بعد أن كان يشكل مقطعاً واحداً فقط، وعضو من مجموع أوسع. ويمكن أن نستنتج من ذلك أنه يضع نفسه في مدرسة بيرتران لاعتباره أن التقسيم في مقاطع سمة مميزة لقصيدة النثر، أليس الـ (Couplet) (الدور) هنا معادل للـ (Strophe) (المقطع) الشعري؟ ويتيح له هذا التقسيم في كل الأحوال أن تتنفس قصيدته وأن تنفصل عناصرها بوقفات إيحائية، ثم إن السمة الأخيرة، في إيجازها، تنفصل بشكل أكثر مدعاة للدهشة (...).

وفى هذه المقطوعات بشكل عام، حيث يجد المرء مواضيع بودلير الغنائية الكبيرة، فإن البناء تركيبى أكثر والعلاقات المعمارية مدروسة على نحو أفضل، كما أن «قانون التناسق العام» ملاحظ على نحو أفضل. وعلى النقيض فإن فقدان الوحدة الفنية صارخ على الدوام فى القصائد الباريسية، بموجب اتجاهها الـ «رابسودى» نفسه.

لنأخذ قصيدة «الأرامل» على سبيل المثال: لقد شعر بودلير نفسه بصعوبة تلك الأوصاف الملتصقة ببعضها التصاقاً وثيقاً جداً فسعى إلى خلق وحدة حتى وإن كانت مصطنعة عن طريق الجملة - المفصلية: «من هى الأرملة الأكثر كآبة وحزنا، أ تلك التى فى صحبتها طفل صغير لا تستطيع مشاطرته أحلامه، أم تلك التى هى وحيدة تماماً؟» (فى «العجائز الصغيرات» لـ «أزهار الشر» لا يطور بودلير غير مثال واحد). بيد أن الاستطراد فى القصيدة نفسها بشأن الحفلات الموسيقية العامة له تأثير مقبلات حقيقية (...). ولكن هناك ما هو أشد وطأة من ذلك - وفى ما يمكن أن يسمى بـ «المرحلة الثالثة» لتكوين «ضجر باريس» (بعد نشر العشرين قصيدة الأولى وحتى وفاة الشاعر)، فإن خطراً جديداً سوف يهدد الوحدة الداخلية للقصائد، واتزانها، ذلك أن بودلير لم يقاوم الرغبة فى تنقيحها بعد حين واستعادتها فى اتجاه مشاغله الآتية. وأحياناً يتم تنقيح النص الأول بعد سنوات من كتابته. فكيف إذن يمكن للقصيدة أن تحتفظ بوحدها، و «كلمة التأثير» الذى كان بودلير يظنه ضرورياً للعمل الفنى؟ وما لاشك فيه أن المقاطع الثلاثة التى تنهى، اعتباراً من عام ١٨٦٤، «أصيل

المساء» هي ليست بغير جمال في وثبتها الغنائية. ولكن كيف أن بودلير لم يشعر بأنه كان يطعم قصيدة ثانية على الأولى، تختلف في طابعها وإيحائها، حينما زادها على النص البدائي الحكائي الصرف الذي كان من المفروض أن يظهر في ديوان «الينبوع الأزرق»؟ (...)

إن تزويق القصائد، واتزانها البنائي هو إذن في علاقة مع المفهوم والقصد الذي انبثقت منه، من ناحية، ومن ناحية أخرى مع الحيوية الكبيرة للشاعر، جسدية كانت أم فكرية، طوال هذا الهبوط نحو الصمت والموت. وهكذا نمضى من التماسك الفنى الأكبر إلى انعدام الشك أو تقريبا.

وفى الشعر كما هو الشأن فى الرسم، ليس كافيا تنظيم المكان والعلاقات بين مختلف العناصر للحصول على بنية متوازنة؛ فوحدة الانطباع والانسجام العام تتعلق أيضا بانسجام النبرات. لماذا لا تطبق مصطلحات «النبرات» والنغمات المستخدمة جدا فى الرسم والموسيقى على الشعر؟ وبودلير نفسه، كما رأينا ذلك بشأن القصة القصيرة «النبرة العقلانية والتهكمية والدعابية»<sup>(٦٣)</sup> وهو يثير أيضا فى إحدى ملاحظات «المذكرات الخاصة» «نبرة ألفونس راب - نبرة البنت المصون (جميلتى جدا) الجنس المتقلب!» - النبرة الأزلية». ولا تتم فكرة إغناء الشعر بالمواضيع فقط، ولكن بنبرات جديدة حرمها الشاعر على نفسه حتى ذلك الحين، وهذه هى إحدى المقاصد الكبيرة لـ «ضجر بارييس» (...) هل تتطابق هذه الفكرة مع متطلبات العمل الشعرى؟

### ٣ - الحكم على بودلير

#### الحداثة وأهمية المحاولة

#### الإخفاق وأسبابه، ميراث بودلير

كتب بودلير إلى هوسيه فى أواخر آيار عام ١٨٦١، بشأن أول سلسلة له من قصائد النشر<sup>(٦٣)</sup> يقول: «سأجلب لك شيئاً ما غداً ربما أغلق أهمية قصوى بسبب ما عانيت من أجل إنجازه. أخيراً! فأنا أفخر بأن فيه شيئاً جديداً إحساساً وتعبيراً». وينبغى فى الواقع أن نغزو إلى نشاط بودلير الحداثة وأهمية محاولته فى هذين الميدانين، الإحساس والتعبير.

ومما لا جدال فيه، قبل كل شئ، أن بودلير هو خالق شعر «حديث ومدنى»، غنى بالإحساسات الجديدة الغربية، حيث يتحد فيها «المخيف مع المضحك، والحنان مع الحقد أيضاً»<sup>(٦٤)</sup> والنثر الذى يعانق اضطرابات الكائن الداخلى بصدق أكبر هو أكثر أهلية من الشعر لأن ينقل لنا جميع تعقيدات القلب والضمير الحديث أيضاً: كالوثبات والأحقاد، التطلعات إلى اللا نهاية والتشكك المتحرر من الوهم. لقد قلت إن بودلير يدخل فى الشعر عن طريق قصيدة النثر «نبرات» جديدة فى السخرية والتهمك والقسوة. وإذا كان الإخفاق من نصيبه فى أغلب محاولاته الشعرية «السوقية»، فإنه يبدو، على النقيض من ذلك، قادراً فى النثر على معالجة مواضيعه الغنائية الجوهريّة حينما يعثر عليها نبرات مختلفة ولا يمكن نسيانها أحياناً. وهل ينبغى أن نشير من جانب آخر إلى الدور الذى أداه بودلير فى تجديد التعبير الشعرى؟ فمنذ عام ١٨٦٢،

وبعد القصائد التى تم نشرها فى صحيفة «لاپريس»، كان بانفيل يشير إلى «الدليل المهم» الذى كان موجودا فى اختيار النشر شكلا شعرياً. أما غوتيه، الذى يعترف عام ١٨٦٨ بأن «لغتنا الشعرية قلما تتأقلم مع التفصيل النادر والظرفى، وخاصة حينما يتعلق الأمر بمواضيع الحياة الحديثة الأليفة أو الباذخة»، فإنه سوف يقول إن «قصائد النثر القصيرة تأتى فى الوقت المناسب تماما لتسد مسد هذا العجز»<sup>(٦٥)</sup>. وبإزاء قصائد بيرتران الصارمة، كان بودلير يطرح مبدأ الشكل المرن، المتغير جدا، القابل لأكثر التأثيرات تغيرا، والأكثر موسيقيا مما لو كان جذابا: وسوف تظهر أهمية محاولته على نحو أفضل كذلك حينما سوف تقوم المحاولات التى تمت فى العصر الرمزي لتجديد الشكل الشعرى وإيجاد بديل للشعر الكلاسيكى القديم المتحجر جداً، بالاستفادة من «ضجر باريس» واستلهامه. وسوف تتخذ الرسالة - المقدمة المكتوبة إلى آرسين هوسيه، بوجه خاص، شكل بيان حقيقى.

إن قصائد «ضجر باريس» ذات قيمة مختلفة جدا بالتأكد - وبودلير نفسه لم يكن يجهل ذلك، فقد كتب يوم ٥ آذار عام ١٨٦٦ إلى ترويا (إذن قبل بضعة أيام فقط من حادثة نامير التى سوف تضع حدا نهائيا لنشاطه الأدبى) يقول: «آه! «الضجر»، يا للغضب، ويا للجهود التى كلفنى إياها هذا الكتاب! وسأبقى مع ذلك غير راض عن بعض الأجزاء». وينبغى أن نميز بين القصائد التى ظهرت فى صحيفة «لاپريس» عام ١٨٦٢ والتى كانت مازال تمت إلى عصر من النضج والسيطرة الأدبية، والقصائد اللاحقة التى تملأ طريق الانحطاط والعجز عن الكتابة. ولن يقوم بودلير خلال



الحقبة الأخيرة بشئ آخر غير تنقيح بعض القصائد القديمة («الأصيل»، «المشاريع»، على سبيل المثال). أو يستعيد في ملاحظاته وكتاباتاته اللاحقة، أفكار قصائد تنيح له أن يزيد من حجمها الأول. كتب بودليير إلى سانت - بيث عام ١٨٦٥ يقول : «أنا فى القصيدة الستين، وليس فى وسعى المضى قدماً إلى الأمام»<sup>(٦٦)</sup>. وسوف يقول بوليه مالاسى لاسلينو عام ١٨٦٦ إن «عجزه الفكرى المتقطع الذى ربما حدثك عنه فى أغلب الاحيان كما حصل ذلك لى قد أصبح متواصلاً أو يكاد». فكيف لا تحمل قصائد تلك الحقبة الاخيرة إشارة إلى ذلك العجز الخلاق والجهود التى كلفتها؟ ومن المهم أكثر أن نميز بين الإحباطات (أو نصف الإحباطات) التى تعزى فى «الضجر» إلى مفهوم بودليير نفسه. وهذه الإحباطات هى أيضاً بناءً بالنسبة إلى مؤرخ قصيدة النثر. لقد استطاع المرء أن يدرك مما تقدم أنها تتأتى عادة من بناء يفتقر إلى الصرامة، بناء «رابسودى» جداً يخضع لصدق الحدث بدلاً من تنظيم المادة بحسب قوانين فنية، ويجعل نقاء الزخرفة الشعرية ينحرف باستطرادات؛ إن تجاوزات التطورات وانقطاعات النبرات العادية أو الابتذال فى الشكل كل ذلك يقود إلى قصيدة النثر؛ ويفتر الشد العضوى الذى كان يصون جميع العناصر، ولم تعد القصيدة «تتبلور»، ولم يعد للأعجوبة الشعرية من مكان. وقد يسأل المرء إذا ما كان بإمكاننا، ونحن ننطلق من منظر الشارع ومن أكثر مشاهد الوجود اليومية ابتذالاً، أن نحصل منها على عناصر فنية قابلة للعيش. ولكن رد بودليير نفسه على هذا السؤال ببعض «اللوحات الباريسية» لـ «أزهار الشر» التى تعد من بين تحفة ما

كتب.

نما أضر به حينما كان يكتب بالنثر، هو بالضبط أنه قد استفاد من شكل حر جداً و«مفتوح» للغاية ليستقبل فيه كل النبرات وكل الأنواع، ويضمنها تلك التي تتأخم حدود التقرير المجرد، أو التأمل الأخلاقي - وهنا أيضاً لا ننسى الالتزام الفطيع. بالنسبة إلى الشاعر الذي وعد بتسليم نتاجه بأن ينظم وأن يجد مواضيع مهما كلف الأمر. وحينذاك يعنون بودلير «قصائدنثرية» قطعاً هي في الحقيقة قصصاً قصيرة (مثل «الحبل»، و«صور عشيقات»، و«موت بطولي»، وما إلى ذلك) أو تأملات في الفن، أو في الحياة مثل «النوافذ». وهناك إشارة حقيقية لقانون «المجانية» ذلك الذي يأبى ألا تطمع قصيدة النثر إلى شئ آخر غير ذاتها، وأن تصب في النثر حالما تنوى أن تقص أو أن تبين شيئاً. ولسوف نجد عند ورثة بودلير (فيرلين، هويسمان والعديد من شعراء المدرسة الرمزية) الإيحاء المضاعف لـ «ضجر باريس»: الإيحاء الغنائي وتذوق التأمل الكئيب، والإيحاء المدني، تذوق الطرفة ولوحة التقاليد - تعرية روح في مدينة كبيرة، تعرية روح مدينة كبيرة. بيد أن الميل الواقعي والسردى سوف يكون ملموساً أكثر فأكثر، إلى حد تحويل القصيدة إلى حدث متفرق حقيقى. هذا هو الميل الطبيعى لقصيدة النثر التي ستلامس الأرض بلا انقطاع إذا لم ترم من أثقالها.

ونعرف أن بودلير قد ترك في أوراقه قائمة طويلة من «قصائد يجب كتابتها». وقد قسم فيها مشاريع قصائده إلى ثلاثة أصناف: «أشياء باريسية»، و«Oncirocritee» (تمييز الأحلام) و«رموز ومغازٍ». والصنف الثانى (القصائد الحلمية) لم يعرض في «ضجر

باريس» كما نملكه. وهذا أمر مؤسف له بلا شك، فأين نجد مجانية أكثر وضرورة داخلية أكثر لو لم يكن ذلك في الحلم (أو في الرؤيا، وفي الإشراق، اللذين يقتربان منه) من دون الرجوع إلى العالم الخارجى؟ وهذا حقيقى جداً حتى أن الحلم، التشويه المنظم للمواقع على نحو أعم، يصبح بعد رامبو وحتى السريالية، أكثر السبل الشعرية المطروقة لقصيدة النشر. ونجد عند بيرتران أقصوصة حلم حقيقى تحت عنوان «حلم» إلى جانب أحلام يقظته.

ولا نستطيع معرفة الطابع الذى اتخذه «سرد الحلم» عند بودلير؛ ولكن من المثير للفضول أن نلاحظ أن أول عنوان لقائمتة: «أعراض دمار» قد اكتسب على ما يلوح بدء تحقيق فى قطعة أعاد نشرها نادراً مشاريع قصائد النشر. هل ينبغى أن نرى هناك، كما يرى ذلك كل من كريبه ويلان، ذكرى لثوماس كنسى؟ ولكن نص بودلير أكثر غنى من ذلك كثيراً وأكثر غموضاً على الأخص: إنه بحق حلم «هيروغليفى» على حد تعبير بودلير نفسه، حلم «يظهر ... الجانب فوق الواقعى للحياة»<sup>(٦٧)</sup>:

«أعراض دمار . بنايات واسعة، الواحدة فوق الأخرى.  
شقق، غرف، «معابد» أروقة، سلالم، متاهات، مقصورات،  
مصاييح، ينابيع ونصب.

- شقوق، صدوع. رطوبة تأتى من مستودع يقع بالقرب  
من السماء - كيف نحذر الناس والأمم؟ لنهمس فى آذان  
أذكى الناس.

وفى الأعلى جداً عمود يتكسر ويغير طرفاه مكانهما.  
لم ينهار شئ بعد. وليس بوسعى أن أجد المخرج.

إنى أصعد، ثم أنزل ثانية. برج. - تيه. لم أستطع الخروج قط. إنى أسكن على الدوام بنائية ستنهار، بنائية يأكلها مرض خفى. وأسأل نفسي، كى أتسلى، أتسخ كحل هائلة من الحجر، والمرمر، والتماثيل إذا ما اصطدمت بتلك العقول العديدة، واللحوم البشرية والعظام المفتتة. »

وتنتهى المقطوعة بكلمات هى ملاحظة إضافية :

« أرى فى الحلم أشياء رهيبة جداً حتى أنى أود أحياناً ألا أنام إن كنت متأكداً من أنى لست متعباً تماماً ».

إنها فى الواقع رؤية حلم أصيلة : ومن هنا تبرز أهمية العنصر البصرى والشذوذ والهواجس المستحكمة وما يمكن تسميته منطق الفوضوى (٠٠٠). وكان نيرفال قد سلك هذا الطريق المظلم، باحثاً عن أن يجعل من الحلم وسيلة اكتشاف، وقد وصل فى شك جنونه إلى الدرجة التى نشهد فيها «بوحاً بالحلم فى الحياة الحقيقية». ومن المدهش أن نرى بودلير يعد الحلم بدوره «لغة هيروغليفية». بيد أن نص بودلير، الذى هو بالتأكيد ليس سوى مخطط (جمل إيجازية، إشارات مقطعة)، يدهشنى بإيقاعه الخاص جداً، وانطلاقة المفاجئة، اللاهثة، القريبة بعض الشئ من أسلوب المذكرات الخاصة أكثر من أسلوب قصائد النثر، وأيضاً بطابع رؤيته. إن تلك الهندسة المعمارية الخلابية، وتلك الأسس... كل هذا - وكذلك عدم استقرار الأبنية وهذه الشقوق والتصدعات والانهيال الوشيك - سوف يتخذ له روحاً وجسداً ويكتسب وجوداً أدبياً خاصاً : والاسم الذى نقرؤه بين سطور هذه الصفحة البودليرية هو اسم آرثير رامبو.

من المؤكد أن ليس هناك من علاقة مشتركة بين قصيدة النثر

لبودليز وقصيدة النثر لرامبو؛ ولكن بين بودليز ورامبو علاقة روحية تجعل منهما، كما قلت، «منارين» للشعر الجديد وتفسر كيف أن رامبو يرى في بودليز «أول عرافة، وملك الشعراء، وإلهاً حقيقياً». «إن تلك العملية السحرية، التي يصبح الشعر فيها وسيلة للحصول على جانب من الحقيقة الخفية الجوهرية التي تفلت من الذكاء الاستدلالي قد نجح فيها بودليز في قصائده الشعرية أكثر مما لو كان ذلك في «ضجر باريس»؛ وعلى العكس، لن يتوصل رامبو إلى ذلك حقاً إلا في قصائد النثر الموسومة «الإشراقات».

## الفصل الثانى

### رامبو وخلق لغة شعرية جديدة

يحتل رامبو فى تاريخ قصيدة النثر مكانة راجحة، مركزية ولا تعوض وذلك لسببين: أولاً لأنه أول من أشار بقوة إلى العلاقة الضرورية بين الصيغة الشعرية الجديدة وذلك البحث عن المجهول الذى جعل من الشجر الحديث محاولة ميتافيزيقية أكثر من كونه شكلاً فنياً؛ ثم لأنه، بعدما ربط المثال بالمفهوم، أراد أن يصبح هو نفسه «سارق نار» وأعطى نموذج قصيدة النثر الأصلية تماماً من حيث المفهوم والتقنية، ومارس تأثيره فى الشعر اللاحق كله، هذا التأثير الذى لا يبدو عليه أنه على وشك أن ينطفىء. (...) هناك بالتأكيد أسطورة رامبو (...) وما لا يمكن نقضه هو الاتجاه الجديد الذى طبعه رامبو للشعر، وكذلك جمال وأهمية اللغة الشعرية الجديدة التى خلقها هذا الطفل ذو السبعة عشر عاماً (...).

#### مهمة العراف وكشف المجهول

##### البحث عن لغة

كانت المرحلة الشعرية الأولى لرامبو مرحلة تقليد: تقليد غوتيه

وهيغو ودو باثقييل ودو غلاتينيبى ودو موسيه... و «سارق النار» هو قبل كل شيء سارق جمل.

فهى معارضات تكاد تكون إرادية وساخرة لا يبحث فيها رامبو على ما يبدو عن محاكاة كتاب هم اعجابه (إذ إننا سنراه شديدا بإزاء موسيه وآخرين غيره منذ عام ١٨٧١) قدر ما يريد أن يتمرس ويرسم ثمة «نسخة سلبية» للشعر البارناسى وهو يسخر للقدح والكفر والدعارة ذلك الشعر التقليدى الذى خصصه البارناسيون للجمال التشكىلى والفن الشكىلى.

وترقى القطيعة مع الأشكال القديمة للشعر وكذلك الهجوم العنيف الذى شنّه رامبو على من سماهم «الأدباء والنظامين» إلى رسالته الشهيرة الرأى (فى ١٥ مارس ١٨٧١) وهما إذن سابقان لإقامته فى باريس. وتنحصر الثقافة الفكرية للمراهق حينذاك بقراءاته فى شارل فويل، فهو معجب قبل كل شيء بالشعر، بهيغو وبودليير، وربما قرأ فلاسفة وعلماء اجتماع، وقرأ هيلثيتيس وبرودون، وربما قرأ بعض المنجمين أيضا فضلا عن ميشليه فى الحد الذى كانت مكتبة شارل فويل تسمح له بذلك. وقد عمقت هذه القراءات صفتين أساسيتين فى شخصية رامبو: القوضى المدمرة من جانب، وروح النظام من جانب آخر. وتلك الثنائية التى تقود رامبو أحيانا إلى أن يتمنى انفجار العالم فى «بحر من الدم والجمر» إلى إقامة مشاريع «دساتير» سياسية، تفسر أيضا الغموض الجوهري فى شعره، والتناقض فى إنتاجه ويضع كذلك حدا للتأويلات المختلفة التى سمح بها نتاجه (...)

أما عن الطريقة فإننا نعلم أن رامبو يطلب من الشاعر أن يصبح

«رائيا» وأن يتوصل بدراسة طويلة، تنطوى على «تشوش منطقي لكل الحواس» إلى المجهول؛ وأن يكون «سارق نار»، وعندما يعود من «هناك»، عليه أن «يشعرنا باكتشافاته والإصغاء إليها». ولكن كيف نترجم هذه الرؤى فى شكل قديم، عادى، وكيف نخضع «أشياء غير مسموعة ولا يمكن تسميتها» إلى قوانين القافية وعروض الشعر؟ «إن اكتشافات المجهول تتطلب أشكالا جديدة». والبيت الشعري الذى أدعى الرومانتيكيون «تحريره» مازال يشكل عقبة وحاجزا يمنع النفس من الحديث إلى النفس: فلا مارتين هو «رائى أحيانا ولكنه مخنوق بالشكل الهرم؛ بل إن «ملك الشعراء»، بودلير، هو حبس شكل شعري «متدن» لأنه عاش فى وسط «فنى جدا». أن على الشاعر أن يترجم رؤياه بطريقة أكثر مباشرة ودون الاكتراث بالتقاليد الأسلوبية: «فإذا كان لما يحمله من «هناك» شكل، عليه أن يعطيه شكلا؛ وإذا لم يكن له شكل، فعليه ألا يعطيه شكلا. أى أن عليه أن يجد لغة». لنتنبه إلى هذه الكلمات الأخيرة، إذ لا يتعلق الأمر بالنسبة إلى الشاعر فى أن يروى ما رآه، تقريبا، كما تأتية الكلمات؛ بل عليه على العكس أن يبذل جهدا لغويا واعيا من جانبه (...). عليه أن يرد إلى الكلمات سلطتها وقوتها الدالة وأن يجد لغة «تلخص كل شيء : العطور والأصوات والألوان». يجب أن لانتظر من رامبو فنا شعريا، فقد يكون ذلك ضد المبدأ نفسه الذى يدعمه. ويا انتظار مستقبل عالم سيكون للشاعر فيه دور من المقام الأول، فإن القاعدة الوحيدة فى الوقت الحاضر هى أن يتحرر من القواعد «الفنية» وأن يخرج من الوضع الشاق.



«لنطلب من «الشاعر» «شيئا جديدا» - أفكارا وأشكالاً». ولا يتعلق الأمر بمتابعة الأصالة بأي ثمن وإنما بإيجاد الوسائل التي سوف تسمح بنقل الرسالة المحمولة من المجهول كاملة غير منقوصة. وهذه مهمة يائسة تقريبا ورامبو شاعر بذلك! تصوروا إنسانا يشرع في أن يدع مجموعة من العميان يحسون ما يراه، وفي أن يجعلهم «يبصرون». إن هذه المهمة هي التي تكلف بها الشاعر حينما يحاول «وهو العامل الرهيب» في شرح ما لا يمكن شرحه وتسمية «الأشياء التي لا يمكن تسميتها». وهذا جهد سيتابعه رامبو لحسابه في مرحلتين: أن يكون رائيا أولا، ليدرك المجهول؛ وأن «يجد لغة ليترجم رؤاه» بعد ذلك (...). ولما كان متمردا على العالم والمجتمع كما هما عليه (...) فهو يريد أن يكون له عالم خاص به. و «أن يهرب من الواقع». وهو الذي يجز فبرلين في حياة متشردة في انكلترا (...).

هـب توصل رامبو حقا إلى المجهول؟ وهل الرؤى التي يلمح إليها في بعض نصوص «الإشراقات»، و «كيمياء الكلمة» هي شيء آخر غير رؤى يثيرها الكحول والحشيشة؟ يظل الجواب عن تلك الأسئلة ذاتيا... وما يمكن أن نسأله هو إلى أية درجة قد نجح رامبو في أن يعطينا الشعور بعالم مجهول، أو بالأحرى خلق ذلك العالم الجديد بفضل «سحر» التعبير، و«السحر الإيحائي» للشعر. لانستطيع الإشارة كثيرا إلى الطريقة التي ينتقل بها رامبو من «الاستبصار» إلى «القصيدة».

## الفصل الثالث

### لوتريامون والشعر الجنوني

التقارب بين لوتريامون ورامبو يفرض نفسه، وقد فرض نفسه بسرعة جداً، حينما نتعمق في هذا التقارب فإننا نذهب إلى أبعد مما يمكن أن نتصور. إذ هما شاعران شابان جدا (يبلغ ديكاس «لوتريامون» عشرين عاما ورامبو سبعة عشر عاما) جاء كلاهما إلى باريس لإنضاج نتاجه، والاثنان عنيقان. منهما كان، وذوا مزاج فوضوي؛ والاثنان يعملان على تفجير جميع الأعراف الأدبية ويلجآن إلى قصيدة النثر في أكثر أشكالها حرية للتعبير عن ذاتهما، والاثنان يتخليان عن ماضيهما ويودعان بسرعة جداً العمل الأدبي وداعاً ليس خلفه غير الموت (...). وما يدهش ونحن نقرأ مؤلفيهما هو أننا نرى كائنين شابين ينصبان بكل قوتيهما وبيأس ضد كل ما يشكل الحياة الاجتماعية: ضد الناس وضد الحب وضد علم الأخلاق البرجوازي وضد جميع العناصر الاجتماعية؛ لقد بذلا وسائل فردية هائجة: الوحشية والسادية والحقد والتهكم والفوضوية. وتمثل أعمالهما تمرداً واسعاً لمراهقين غير مكيفين مع عالمنا، وفي الوقت نفسه، جهداً عنيفاً لأن يخلقا لهما عالماً آخر بموجب مواصفاتها.

وربما كان تيبوديه أول من أشار إلى أهمية تلك الإرادة الفتية في الاستقلال الذاتي. يقول «إن مالدورور» و «الإشراقات» هما مؤلفا مراهقين قوانينهما الأدبية من ذاتهما...»<sup>(٦٨)</sup>. وسوف أضيف إلى ذلك أن الرقص الذي يقابل به هذان المراهقان الأشكال الاعتيادية للحب يعمق الهوية أكثر بينهما وبين الناس، فشذوذهما الجنسي يفصلهما بعنف عن الحياة الاجتماعية الاعتيادية (...)

ألا نستطيع أن نستنتج من كل ذلك أن قصيدة النشر، التي أشرت إلى جوهرها الفردى والفوضى، تمثل هنا الشكل الأدبى لتمرّد مراهقين على كون يرفضان الانتماء إليه؟ وربما حصل هذا لأنهما كانا يريان الحياة بشكل يختلف عن غيرهما من معظم الناس، وأنهما كانا يبحثان عن لغة أخرى لترجمة عالمهما المختلف. وكانا يرفضان قيود بيت الشعر الاسكندري مع بقية القيود الاجتماعية التي تنحدر من مجتمع هو ليس مجتمعهما ولم يصنع لأجلهما؛ وإذا ما قبلنا بالقوانين فتلك هي فقط قوانين العالم الخاص الذى كانا يعيشان فيه (...). وفى نهاية محاولتهما يجدان الصمت والموت بانتظارهما. بيد أن كليهما قد ترك من بعده أثراً وعالمًا خاصاً به، باعتبارهما فنّانين، من دون أن يدركا ذلك بوضوح.

هناك عالم لوتريامون كما أن هناك عالم رامبو: عالم مغلق حاول كل واحد منهما على ما يبدو أن يجعله غير قابل للاختراق، ولكننا نحس، حتى وإن كان يمتنع فهمه علينا، بأن له منطقاً الخاص ووحده وقوانينه الحيوية. (...) إن «أغانى مالدورور» «آلة جهنية» حقيقية محطمة للعائلة والمجتمع، ومن الناحية الأدبية محطمة لكل أدب بما أن النتاج برمته قد عدّ استعراضاً للطرقا المختلفة للتعبير التي

يقدمها الأدب للكاتب، ويؤول إلى رفض لكل فن أدبي. والحقيقة أنه يوجد فى «أغانى مالدورور» ثمة سخرية واسعة وتهكم دائم - ولاسيما فى الأغنية الأخيرة (...) وقد تحدث لوتريامون بالذات عن مؤلفه على أنه «شعر تمرد» وأحس بالزهور لأن الناس تدرسه بين الشعراء الملعونين (...) إن قراءة «أغانى مالدورور» تعطينا انطباعاً بالضجر (مماثلاً للانطباع الذى نحس به عند قراءة Elizabethains الحزينة الذى يجعلنا عنفه وجنونه نعتقد بقصد مزور، فى حين أن ذلك الجور المشدود الذى تحتازه البروق، هو الجور الطبيعى بالنسبة إلى أهل ذلك العصر ...) . وينبغى على ما يبدو الذهاب إلى أبعد من هذا التناقض الظاهر إلى حد النقطة التى ينحل فيها، أى البحث عن تفسير للنتاج بإمكانه قبول الصراحة والسخرية (...) «مالدورور، الذى هو تجسيد للشر وقوة موت، لا يبحث إلا عن إلغاء كل شيء وسحقه وضربه بالألم والموت. ولكن موضوع الموت والدمار هذا يتحد بـ «حقيقة مدة زمنية متألقة، بزمن تحريض وقوة خلق شبيه بفيض الواقع»، وبهذا على وجه الخصوص ينفصل لوتريامون عن الشعراء الرومانتيكيين الذى تغنوا بـ «الضجر والآلام، والأحزان والكآبة والموت والظل والظلام»، حتى وإن كان إيحاًؤه الأول متشائماً وأسود، يبدو أن جنون الحدث قد اكتسح كل شيء فى قوته المتدفقة، وإن رهبة العنف والدمار التى تبعث الحياة فى الكتاب، والمدفوعة إلى حد معين، قد أصبحت مجرد متعة تصرف ونشوة حيوية (...)»

لقد أصاب من وصف نتاج لوتريامون بالتححرر، لأن الشاعر تحرر بالكتابة من كل ما اضطهده فى المجتمع حتى ذلك الحين، فهو يلغى العائلة ويتنكر للأخلاق، ويلغى الضمير والأمل (غذاء الضعفاء)،

بالخيال، ربما ! ولكنه يضيف عليه قوة خلاقه. وهو من ناحية أخرى، يقود الحدث فى الوقت نفسه ضد عقده الخاصة، ويطمح إلى أن يحرره بالكتابة من «ماض فتان». إن هذا الصراع الذى يدور داخل اللاشعور بين ما هو واضح ومالا يريد أن يصبح واضحاً، يقودنا من فصل إلى آخر، بتناوب «حركات تقرب وحركات تقهقر» نحو نهاية حتمية، نحو تحرر نهائى.

ونشاط النتائج هذا واقع أنه فعل بصورة جوهرية يفسر الشكل الخاص الذى يصطنعه. إن هذه القصيدة ذات الأغاني الست تحتل بطولها، فى نوع قصيدة النثر، مكانة متميزة تماماً. ولا يكون خطأ أن نعدّها «رواية» يتواصل فيها الحدث. كما لا يكون خطأ أن نعدّها ديوان قصائد نثرية، ومقاطع مبينة بطريقة مستقلة، تهمل وتستعيد وتحول المواضيع المختلفة بتلك الطريقة بحيث يوجد هناك فى آن واحد استمرارية من مقطع لآخر وتطور متصل من الأغنية الأولى إلى الأخيرة. وهناك فيما يتعلق بالمفهوم الشخصى للوتريامون لقصيدة النثر ثمة شيء أصيل تماماً تجدر دراسته (...) ويحتفظ عالم الرقص والدمار هذا بطعم حضور لامثيل له، إذ أن تلك «الآلة الجهنمية» الموجهة ضد الأدب تفتتح شكلاً أدبياً جديداً.

وقصيدة النثر، كما أدركها لوتريامون، هى شيء جديد تماماً، وتشابه القصة والقصيدة الملحمية. ويمكننا القول إن «أغاني مالدورور» تحطم الأطر الضيقة لقصيدة النثر التى تعد نوعاً أدبياً محدداً جداً؛ ولكنه بعمله هذا يفتح لها آفاقاً ما تزال مجهولة - كما سيبيين المستقبل ذلك. أولاً إن لوتريامون قد وضع بصورة نهائية سيطرة الدعابة فى الميدان الشعرى. ويتعلق الأمر هنا بدعابة

«سوداء» هي نشاط ذهني حقيقى. يحزر الفرد و «يفترض فلسفة بأكملها عن العالم»<sup>(٦٩)</sup> كما قال أو. جالو. وليس بوسعنا فصل هذه الدعابة عن بعض الخيال الذى يحطم الحقيقة المحيطة ويخرج أو يحول أشكالاً أعطيناها نهائياً مكانة ثابتة فى سلم الكائنات، ويضع بلا انقطاع موضوع الاستفهام، القواعد الاجتماعية أو المنطقة المستقرة تماماً على ما يبدو. وإذا نلاحظ أن رامبو سوف يمارس إلى حد ما تأثيراً فى الاتجاه نفسه لتحطيم الأصناف الجامدة التى يطمئن لها ذهننا، فإننا نرى أن هذين الشاعرين قد أعطيا زخماً جديداً للشعر، إذ أنه سوف يشحن بكهربائية «عازلة» تفتح هزاتها فجوات واسعة فى قشرة العالم المرئية، ويعمل وميضها على أن يرينا عوالم مجهولة تحت تلك القشرة الظاهرية (...)

ويعمل هذا الشعر باتجاه التمرد والفوضى. وباستطاعتنا أن نقول إن التأثير الأدبى للوتريامون، كى نكتفى بالحديث عنه، هو قبل كل شيء تأثير تحررى. وهكذا سيكون له فى الزمان مناطق عمل متميزة (...). إن العصور التى «تتفاعل» بلامسة لوتريامون هي عصور الفوضى والفردية المتحمسة: نهاية القرن التاسع عشر، أو الحقبة التى سوف تعقب حرب عام ١٩١٤ (...). ولكن الوقت كان ما يزال مبكراً نحو عام ١٨٧١ كى تنتشر فى الوسط الأدبى كله هذه الرعشات الجديدة وتلك الرجاءات التمردية الجازعة التى تملأ قصائد لوتريامون ورامبو. فى حوالى عام ١٨٩١ فقط<sup>(٧٠)</sup> سوف تظهر «إشراقات» رامبو و«أغاني بالدورور» لوتريامون فى سماء المدرسة الرمزية لتقود بنورها الساطع الكتاب الشباب من الجيل الثانى للرمزيين فى طرقات الشعر الفوضى. وبعدها أقل نجم

لوتريامون مؤقتا كى يظهر من جديد، ولكن بأى سطوع ! فى السماء  
القائمة لما بعد الحرب كى يقود السرياليين نحو تحرير كامل للشعر.  
ولن يكف السرياليون عن الادعاء بأنهم من نسل لوتريامون أكثر مما  
لو كانوا من نسل رامبو.

## الفصل الرابع

### مالارميه وميتافيزيقية اللغة

هناك كثير من النقاط المشتركة بين لوتريامون ورامبو ، كما رأينا ذلك. ولكن مالارميه ينتمى إلى عائلة ذهنية أخرى: ففى حين أن الأولين يقترحان اقتحام أبواب المجهول، يدخل الأخير فى مطاردة المطلق العنيد، اليائس تقريبا. ومما لاشك فيه أن الثلاثة قد أكدوا مفهوم الغموض فى الشعر؛ وهذا يعود إلى أنهم حملوا اللغة مجهودا لا سبق له فى رغبتهم «اختراع لغة» وأن يردوا إلى الكلمات كل قوتها الأصلية - وأن يردوا إلى الشعر قواه الخلاقة وقيمتة الميتافيزيقية - أن طموحا مثل هذا الطموح الذى حملهم على البحث عن شيء آخر غير الأشكال الشعرية الموجودة مسبقا وكتابة قصائد نثرية، يقيم بينهم صلة لا يمكن إهمالها؛ بيد أن الوسائل المستخدمة مختلفة جذريا، وقد أشير أكثر من مرة إلى المسافة بين «طريقة» رامبو وطريقة مالارميه. وينبغى أن نضيف بأنه إذا كان كل من رامبو ولوتريامون قد أنجزا نتاجهما بعزلة، ولم يمارسا إلا تأثيراً متأخراً، فإن مالارميه كان على العكس مندمجاً بالحركة الرمزية بشدة. وقد استخدمت اسمه مجموعة كاملة كإشارة تجمع؛ وكان مؤلفه



ومواضيعه التى امتدحها البعض وسخر منها البعض الآخر بشدة، قد قدمت الكثير من الإحياءات إلى عدد من الشعراء الشباب؛ وعلى العكس فإن جمالية مالارميه وفنه قد أفادت من النشاط الذى أظهرته الطليعة الشعرية وخاصة من الثورة الشكلية. وقد اعترف هو نفسه بأن ديوانه «Coup de Des» («مغامرة») كان من نوع المطاردات الخاصة العزيزة على عصرنا؛ الشعر الحر وقصيدة النثر» (٠٠٠)

وقصائد مالارميه النثرية هى قبل كل شئ شواخص على هذا الطريق العسير الذى اتبعه الشاعر مدة أكثر من ثلاثين عاماً حينما كان يحاول فصل اللغة الشعرية والتعتيمة والجهرية عن لغة كل الأيام. (٠٠٠)

ويتميز نتاج مالارميه بأنه مدهش، فهو يتيح لنا فى الواقع منابعة جهود شاعر يطمح إلى مطلق اللغة ويصطدم بلا انقطاع بمقاومة تعارضه بها المادة اللغوية المستخدمة التى به حاجة ماسة إلى استخدامهما. إنه صراع أزلّى للشاعر مع الكلمات و «بواسطة» الكلمات. وقد قاد مالارميه هذا الصراع بوعى أكبر وبألم أكبر من غيره. وهذه هى محاولة أولى لتسمية النثر بإعطائه قوة إيحائية مجهولة حتى ذلك الحين، وقوة رقية تقريبا. ولكنها لاتتوصل إلى إنجاز مقنع. وحينذاك يعود مالارميه إلى جانب الشعر، ويربط عدة كلمات بغية أن يصهرها فى عصر شاعرى جديد كأنه «غريب عن اللغة»؛ وهو يحلم منذ أمد بعيد بنتاج مكتوب بالشعر ومرتب بتلك الطريقة بحيث تكون هناك شبكة من العلاقات الضرورية، ونظام يعكس نظام الكون، وذلك من الشعر إلى القصيدة، ومن القصيدة

إلى الكتاب. ولكن مرة أخرى أيضا يصادف الشاعر على ما يبدو مقاومة عنيفة - هي مقاومة النظام الشعري نفسه الذى تضع قوانينه أمامه مطلقاً شكلياً بحتاً، والذى لا تناسب شكله الخطى مع التعقيد «الكونى» الذى يحلم به مالارميه. وخلال ذلك الوقت فقد توقع صيغة تنظيم لغوية أخرى: لأنه تركيب الجملة المطبق هذه المرة على الجملة، إذن على النثر كما هو الشأن على الشعر. وينضاله ضد تركيب الجمل الشائع، وتنظيم الكلمات داخل الجملة بموجب قوانين جديدة: فمن الممكن التغلب على السهولة وفرض نظام ذهنى يمليه على الكلمات.

إلى تلك النقطة من بحوثه يصادف مالارميه الموسيقى (ولاسيما السمفونية) من جانب، ومحاولات الشعر الحر من جانب آخر. وسيأخذ من ذلك عناصر لتأمله ومسابيه الفنية فى آن واحد. وسوف يتجه نحو تأليف للشعر والنثر (أو للجملة إن شئت) ويحاول بتأليفه قصيدة الـ «مغامرة» سمفونية تحقيق نظام معقد يتماسك فيه كل شىء ويكون له معنى وقيمة، وهذا جهد عظيم لا يترك للمصادفة شيئاً، ويستخدم مصادر اللغة كلها، ويخلق فى الوقت عينه لغة جوهرية قريبة من المطلق كما يمكن أن تكون كذلك لغة إنسانية.

ويعقدرون مناقشة هذه المحاولة والسؤال عما إذا كانت تلك محاولة يائسة لتخطى الإمكانيات الطبيعية للغة، وخاصة محاولة تطوير عدة عوامل فى آن واحد كما هو الشأن فى مقطوعة موسيقية؛ لأنه إذا كانت الأذن قادرة على سماع عدة أصوات فى آن معاً فإن الذهن لا يستطيع متابعة أكثر من موضوع واحد فى وقت واحد (...). هناك كفاح ضد الانسياق الخطى للمدة الزمنية، وإغناء للأدب بعيد جديد، فضائى إن صح القول.

وينبغي أن نضيف أنه إذا كان لـ «تزامنية» الـ «مغامرة» أصداء كثيرة في الشعر (مع «تزامنية» بارزن بالطبع، وفي بعض قصائد أبولينير وكوكتو وسوبو على سبيل المثال) فإنها لم - ولن - تمارس تأثيراً مباشراً على قصيدة النثر، لأن قصيدة النثر الحديثة قصيرة جداً بحيث لا تسمح باستخدام طريقة الانسياب التزامني لعدة مواضع. وهي تبدو وكأنها وميض وبناء شعري مكثف جداً أكثر من كونها بناء في الزمان. أية مكانة يحتل مالارميه إذن في قصيدة النثر؟ وأي تأثير استطاع أن يمارس في تطورها؟ لا يمكن أن نعد مؤلف «مغامرة» قصيدة نثر، بيد أنه شهادة بليغة للبحوث التي أجراها الشعراء حتى ذلك الوقت لتحطيم الحاجز الذي يفصل الشعر عن النثر، وإيجاد تأليف يتناسب ومحاولاتهم الفنية «الشاملة». ولكن مالارميه ظهر على الصعيدين الجمالي والفني الصوري في آن واحد أكثر عمقا وجرأة من معاصريه (...)

وفي عام ١٨٩٧، خمدت نيران الرمزية وسوف يستقبل القرن العشرين الـ «مغامرة» و يستفيد من هذا الإرث الأدبي (...) وحال ظهور قصائد مالارميه الأولى ذات الكتابة السهلة نسبياً، فإنها منحت قصيدة النثر أجنحة لتخلق بها في أعالي الجو، في العصر الذي كان الشعراء الشباب يبحثون فيه عن التحرر من ظلم الأشكال الكلاسيكية (...)

ولم يكن كفاح مالارميه موجهاً ضد فلان أو فلان ولكن ضد المصادفة أو ضد المادة إن شئت - باسم الروح «التي لاتطمح إلا إلى أن تجعل من كل شيء موسيقى».



## الباب الثانى

### قصيدة النثر ومشكلة الفن الشعري

«مسميان (اثنان) يخلصان عصرنا  
وعزیزان عليه : الشعر الحر  
وقصيدة النثر»  
مالارميه، «الموسيقى والآداب»



رأينا عبر الباب الأول عظام شعراء الرومانتيكية الثانية يقرنون البحث عن أشكال تعبيرية جديدة بمفهوم ميتافيزيقي للشعر، ويعدون قصيدة النشر (بوعى أو بدون وعى) على أنها فى آن واحد تمرد على نظام بأكمله من الأعراف الاجتماعية والفنية، وأداة «بحث روحى» لبلوغ المجهول أو المطلق. وفى العصر اللاحق، أى فى السنوات العشرين الأخيرة للقرن، سوف نرى بالتأكيد اهتمامات مماثلة ترسم عند تلامذة بودلير ومالارميه؛ وسوف يدور الحديث أكثر من أى وقت مضى عن معنى الشعر العميق وقيمه الميتافيزيقية. وقد أعطى زخماً حاسماً وولدت حركة سوف تنتشر أمواجها على الدوام، وتكتسب قوة واتساعاً حتى أيامنا هذه. إلا أن هذا الجيل «الرمزى» كان مهتماً على ما يبدو بوجه خاص بالطابع «التقنى» و«الشكلى» للمشكلة الشعرية، وربما شهدت القليل من العصور الأدبية تكاثراً مماثلاً من الكتابات النظرية والمقالات والمقدمات والنشرات الهجائية، التى تقترح وتدرس تجديد الشكل الشعرى. هل ينبغى أن ندهش لذلك؟ فوجود الشعر البارناسى، الذى كان يمجّد الشعر الكلاسيكى وكان أسباده يعلنون بعد تيوفيل غوتيه أن :

... النتائج يصبح أجمل

إذا انبثق من شكل

متمرد على العمل<sup>(٧١)</sup>

كان يطرح مشكلة الشكل القديمة بحدة جديدة. لنكف إذن عن الدهشة إذا ما وجدت روح التمرد عند الرمزيين تعبيرها فى الاحتجاج على القيود الشكلية أولاً، وعلى متطلبات فن النظم الكلاسيكى ثانياً، وهو احتجاج باسم «الإيقاع»، ضد «البحر الشعرى» .

وكما هو الشأن فى فجر الرومانتيكية، فإن القصيدة النثر تمثّل آنذاك أحد أشكال ردود الفعل على المبادئ المستبعدة، وبحثاً عن «الحرية فى الأدب» (كما كان يقول فكتور هيغو). وكما هو الشأن كذلك فى العصر الرومانتيكى، نلاحظ ما هو أكثر من ذلك، إن هناك تردداً بين طريقتين ممكنين : الاحتفاظ ببيت الشعر على إنه شكل شعري، ولكن بتخليصه من كل متطلبات العروض والأوزان، أو إهمال بيت الشعر بحزم لمصلحة النثر. وهذه المرة أيضاً، فإن تحرير بيت الشعر (الكامل والنهائى من الآن فصاعداً) سوف يقود أصحاب الشعر الحر إلى إهمال قصيدة النثر. ولكن قصيدة النثر سوف تتخلص بشدة من المساعى الشكلية البحث التى كانت تصيبها بالفقر، وتجذب ثانية نحو نهاية القرن «فوضوية» وحيوية تمهدان لفتوحات شعرية جديدة. إن أكثر الأشكال المختلفة التى شهدت ميلادها تلك الحقبة القصيرة من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر وإلى الشعر الحر، مروراً بالعديد من القنوات الأخرى، هى فضلاً عن ذلك مفيدة بقدر ما تسمح فيه باستخلاص القوانين الخاصة بقصيدة النثر على نحو أفضل، ورؤية ما يميزها من الأشكال المقاربة جداً أحياناً. ونستطيع فى نهاية تلك الفترة أن ندرك على نحو أفضل ما يشكل ماهية النوع - وذلك بفضل النماذج الصارخة لقصيدة النثر التى كتبها رامبو، من ناحية، والتعليم الذى يستخلص من المحاولات الرمزية العديدة من ناحية أخرى. وسوف يكون بمستطاع القرن العشرين الاستفادة من ذلك التعليم المزدوج (٠٠٠)



## الفصل الأول من بودلير إلى الرمزية

### ١ - البارناس وقصيدة النثر «الفنية»

لو درسنا تأريخ فن نظم الشعر الفرنسي للمسنا بوضوح عمل التقويض الذي قام به طوال القرن التاسع عشر كتاب تابعوا عملية التحرر الرومانتيكية. وكانت ضربات الكبش الهيفغولى قد هزت أركان الشعر الكلاسيكى العظيم، فوجد نفسه مهدداً من جميع الجهات فى آن واحد. فمن جانب الشعراء، ها هو ذا «الشعر المنثور» لسانت - بيثف وبودلير، كى نكتفى بذكرهما، حيث يختفى فيه التقطيع والتضمين المنتظم، وحيث المقطع الممتد بمساحات واسعة تغطى الفصل ببيت الشعر الاسكندرى وتخلق «إيقاعاً نثرياً». ومن جانب الناثرين، فها هو ذا النثر الشعرى لنيرفال الذى يرمى، على العكس، إلى أن يحلق فى سماء الشعر على أجنحة الإيحاء والإيقاع؛ وأخيراً نجد قصيدة النثر حيث تلتقى جهود أعظم الشعراء من أجل خلق لغة شعرية جديدة. الشعر المنثور والنثر الشعرى وقصيدة النثر هى ردود فعل لطغيان الشعر الكلاسيكى والأشكال الثابتة؛ وهى جهود ترمى إلى أشكال أكثر مرونة وتنوعاً واستعداداً

لترجمة جميع خفايا وتناقضات الحساسية الحديثة. إن بودلير خير من عبّر عن تلك الرغبة في خلق شعر حديث، «موسيقى بدون إيقاع ولا قافية، مرن وحاد كى يتكيف مع حركات الروح الغنائية، وتوجعات الخيال، ورجفات الضمير»<sup>(٧٢)</sup> لذا ينبغي ألا تُدهش لرؤية الرمزيين وهم يدعون أنهم من نسل بودلير، إذ أن قصائد «ضجر باريس» القصيرة هى أساس الموجة الجديدة للهجوم الذى سوف يكتسح نهائياً قلعة الشعر الكلاسيكى بعد عام ١٨٨٠. إلا أن تلك الحركة التحررية العظيمة، التى سوف تنتهى بدك آخر معاقل الكلاسيكية، قد شهدت زمناً من التوقف - بل عودة إلى الوراء تميزت فى رجوع البارناس إلى التقاليد القديمة بدءاً من عام ١٨٦٦. وقد وجدت حركة تحرير الشكل نفسها أمام مقاومة عنيفة؛ هل تجد قصيدة النثر نفسها متعثرة بالنتيجة؟ فى الواقع أن بانثيل حينما أصدر عام ١٨٧٢ كتابه الموسوم «مقالة قصيرة فى الشعر الفرنسى» (حيث يمكن أن نجد واحداً من فنون الشعر البارناسية، فهو ينطلق من تعريفه القصيدة إذ يقول : القصيدة «هى ما تم عمله ولم يبق مجال لزيادة»، لينكر على قصيدة النثر أية إمكانية فى الوجود، «على الرغم من «تليماك» فنيلون، وقصائد شارل بودلير النثرية الرائعة، وقصيدة لوى بيرتران «غاسبار الليل»<sup>(٧٣)</sup>. ونتعرف هنا على النظرية البارناسية للقصيدة المرمرية، والنظام المغلق، التى يجب أن يكون تعبيرها، على حد تعبير بانثيل، «منطلقاً، وكاملاً ونهائياً للغاية بحيث لا يمكن للمرء أن يقوم بأى تغيير فى ذلك»، والذى يتناقض مع فكرة الشعر الأكثر انفتاحاً الذى طمحت إليه قصيدة النثر فى أغلب الأحيان. وسألفت النظر هنا إلى واقع مدهش ومتناقض، على

ما يبدو، هو أن البارناسيين قد استسلموا لمحاولات قصيدة النثر قبل الرمزيين كثيراً. هل ينبغي أن نرى فى ذلك تناقضاً داخلياً؟ لنقل بالأحرى أن البارناسيين قد ظنوا، على العكس من رأى بانقيلى، أن من الممكن إعطاء النثر إيقاعاً وتناسقاً وصرامة شبيهة بإيقاع الشعر وتناسقه وصرامته؛ لقد آمنوا بإمكان صياغة النثر، مثل الشعر، فى قصائد أجيد وصفها، كل كلمة فيها راسخة. إنها عودة كما سنرى لجنس قصيدة النثر «الفنية» التى أعطى الـوزيوس بيرتران صياغتها وأثارها الخالدة.

كل شئ يشير، فى الواقع، الى أن «غاسبار الليل» كان قدوة للبارناسيين، وأنهم أعجبوا أياً إعجاب بالصفات التشكيلية والشكلية لتلك القطع النثرية القصيرة، المحكمة البناء، الجيدة الإيقاع، الواضحة الحدود، الخلاصة.

بل إننا نعد بارناسيا قبل ميلاد البارناس شعر بيرتران «اللاشخصى» نسبياً وقد غابت عنه الغنائية.

ومما لا ريب فيه أن المحاولات البارناسية التى تمت إثر بيرتران تفوق ما كان لقصائد النثر التى ولدت منها أهمية وعدداً بسبب الميول التى مثلتها والمفاهيمات التى وضحتها (...)

وحينما نتصفح المجلات البارناسية نرى أن هناك اتجاهين جوهريين يرتسمان فى قصيدة النثر البارناسية، كما سارا بعد الـوزيوس بيرتران وبتأثيره وهما: الاتجاه الذى يقترب من الرسم، والاتجاه الذى يقترب من الشكلية.

أما الاتجاهات المقاربة للرسم والوصف فليس فيها ما يدهشنا عند البارناسيين، فكما كان بيرتران يؤلف «غاسبار» كان البارناس يبحث عن منافسة الرسم نثراً أو شعراً (...)

أما الاتجاه الثانى (الشكلى) ، الملحوظ جداً فى جميع قصائد النثر تلك، فسببه الرغبة فى إيجاد طرق صورية تسمح للنثر بمنافسة الشعر كالمقطع، واللازمات، والإعادات، وكل ذلك يرمى إلى أن يضع النثر فى شكل من الأشكال، ويعطيه إيقاعاً ملحوظاً جداً وهندسة محكمة. وينبغى أن نصر هنا، مرة أخرى على تأثير الترجمات. فالبارناسيون لا ينسون أن قطع بيرتران هى بالاداة نثرية حقيقية، وأنهم أنفسهم استطاعوا قراءة ترجمات العديد من البالادات الألمانية<sup>(٧٤)</sup>، والأغاني الشعبية والقصائد الفارسية. وقد كتبت كلها بمقاطع نثرية موقّعة (...)

وهكذا نرى، مرة أخرى، تجدد التطور الذى يقود إلى قصيدة النثر عن طريق الترجمة. إن الترجمة الحرة تغرى شعراء عام ١٨٧٠ على نحو لا يقاوم، كما هو فعلها فى شعراء ما قبل الرومانتيكية عام ١٨٢٠ (...)

نستخلص من ذلك أننا نجد فى قصيدة النثر البارناسية جميع مخاطر نظام افتتحه بيرتران : إنها أخطار الفن الشكلى نفسها، ذاك الذى ساد فى نظم الشعر وفى الموسيقى. والهيكل الشكلى هو الذى يتحكم بالأديب فإذا لم يتناسب معه التطور العضوى لجسمه حتى (فكرة شاعرية أو موسيقية) فإنه أما أن يخاطر ببتر هذا العضو، أو أنه يعمل للفكرة الفقيرة القصيرة منه «حشوة» بطرق اصطناعية بحت. ونذكر - حينئذ - أن الأدباء قد ملوا سريعاً تلك الأطر الضيقة وجاءوا يبحثون لدى بودليير عن سر شكل أكثر مرونة .

## ٢ - أثر بودلير

### أولى المحاولات لتلطيف الشكل

#### (شارل كرو، وفيليب دوليل آدم)

بوسعنا أن نرى في مقدمة «ضجر باريس» نقطة انطلاق تطور ستقود إلى الشعر الحر. كما أن تأثير بودلير الذي بدأ بالظهور منذ عام ١٨٦٢ (في مالارمي على سبيل المثال) بعد نشر أولى قصائد النثر في صحيفة «لاپريس» سوف يأخذ بالازدياد إثر نشر «ضجر باريس» بعد وفاة الكاتب عام ١٨٦٩.

وسوف يذكر ر.دو سوزا عام ١٩١٢ أن الاصطلاحات الفنية للمرمزين كانت محكومة كلياً بقوله: «من منا لم يحلم في أيام طمرحاته بأعجوبة نثر شعري وموسيقى بلا إيقاع ولا قافية...» إلا أن البحث عن شكل موسيقى سوف يوجه الشعراء أولاً إلى جانب قصيدة النثر، في عصر لم يفكر فيه المرء بعد بتحويل فن الشعر. وكان فيرلين، على سبيل المثال، البارناسي في بداياته، والذي لن يجد صيغته في النظم الشعري «المرن» إلا في عام ١٨٧٣، كان من أوائل من التزموا طريق قصيدة النثر البودليرية.

وسوف ينشر منذ عام ١٨٦٧ في «مجلة الآداب والفنون» قصيدة Nevermore، التي تصف «الحانة المتواضعة للأيام الخوالي» ببوح ودود. إن هذه القطعة المكتوبة بانفعال ويسر، سوف تظهر ثانية في مختلف المجلات قبل أن تنشر في «مذكرات أرمل» عام ١٨٨٦ بعنوان «في الريف». كما ترقى إلى عام ١٨٦٧ أيضاً قصيدتنا «وتد» و «ملاريا» وهما أكثر قطع فيرلين إتقاناً و«بودليرية». إن

تزويق الجملة واختيار الصور وتذوق الكائنات والأشياء فى افولها،  
كلها تذكر ببودليير فى استعادته «ظهيرة من شهر أيلول، حارة  
وحزينة، ناثرة حزنها الأصفر على الحمول الأصهب لمنظر نضج فاتر»  
ولاستعادته «نقاها» خريفية :

«إلا أن الفاتنة النحيطة حاملة قلبى الضعيف وفكرتى  
المعامرة فى طيات برنسها الطويل، وعبر رائحة الفواكه  
الناضجة والزهور الذابلة»<sup>(٧٦)</sup>

إن قصائد النشر التى نشرت عام ١٨٧٠ فى مجلة «لاپارودى»  
ترينا طابعاً آخر للإيحاء البودلييرى لفيرلين : إنه الإيحاء الباريسى،  
وتصورات متنزه متسكع فى مدينة كبيرة يكتشف منها الملامح التى  
يرثى لها أو القذرة، أو المضحكة، أو المرعبة على نحو غريب. وهو  
وصف لعرض أختام وتأمل فى «نبات ذى سحنة رديئة»، «يرتجف  
مع ريح المدن القارسة» على قبة العمال<sup>(٧٧)</sup>، وهو لوحة حزينة لألم  
شديد «قذر على نحو غريب» يتخذ شكلاً غير مألوف، غريب  
ومضحك فى آن معاً، ومما لا شك فيه أن جميع هذه اللوحات ليس  
لها المعنى الدفين والقوة الساخرة أو الغنائية التى يمنحها بودليير  
أحياناً. لكنه العرق الحضري الحديث نفسه الذى يستغله فيرلين وهو  
يعلق بدوره «فكره الرابسودى على كل حادثة من تنزهاته».

وسوف ينضب ذلك العرق بالنسبة إلى فيرلين بعد الكومونة  
ووصول رامبو. ولن يعود إلى قصيدة النشر إلا بعد عام ١٨٨٢.

ومنذ عام ١٨٦٧، كانت «مجلة الآداب والفنون» تستقبل  
«Nevermore» لأنه كان بمستطاع المرء أن يقرأ، حتى فى المجلات ذات  
الميل البارناسية، قصائد ذات شكل أكثر مرونة وذات إيحاء أكثر  
ذاتية من البالاد أو الأغاني ذات المقاطع (....).

ومما يجدر الإشارة إليه أخيراً أنه نحو عام ١٨٨٣، كانت المجموعة التى يختمر فيها الاضطراب الثورى والاستخفاف بالأعراف، والحد على البرجوازي، والتمرد على الأشكال الشعرية الكلاسيكية (أى فيرلين ورامبو وكوران وشارل كرو الذين كانوا يؤلفون آنذاك معارضات وقحة) كانت تلك المجموعة منقادة إلى التيار نفسه باتجاه قصيدة النثر. وقد عمل نجاح رامبو الباهر على نسيان المحاولات التى قام بها أصدقاؤه فى الاتجاه نفسه بحثاً عن صيغة شعرية جديدة. ولكن ينبغى مع ذلك أن نذكر أنه عام ١٨٧٢، كانت مجلة (الرئيسانس) قد نشرت لشارل كرو ثلاث قطع هى فى آن معاً بودليرية وشخصية جداً : «الأثاث»، و«غزلية»، و«مسلية» التى سوف توجد عام ١٨٧٣ فى فانتازيات بالنثر تحتتم ديوان Coffret de Santal.

## الفصل الثانى

### ميلاد الرمزية (١٨٨٠ - ١٨٨٦)

#### ١ - الموجة الجديدة للهجوم على الشعر الكلاسيكى اتجاهات الجيل الشاب وأساتذته

لقد شبَّ الجيل الذى خرج من المراهقة ما بين عام ١٨٨٠ و ١٨٨٥ فى المرارة والهزيمة وصخب الثورة. وانهارت من حوله القيم كلها، ولم يعد يؤمن بالجمهورية المهانة المستضعفة ولا بالفعل التافه الخالى من المثل، ولا بالأساتذة الذين بجّلهم الجيل السابق ولكنهم ما عادوا يلبنون حاجاته. كتب أو. رينو يقول : « كانت مصائب عام ١٨٧٠ قد حفرت هوة عميقة بين الآباء والأبناء »<sup>(٧٨)</sup>

وفى الأدب، كما هو الشأن فى أى مجال آخر، يكفر الأبناء بما عبده الآباء. كتب بوازا يقول : « لم يعد هؤلاء الشباب يعترفون بطريقتهم فى تحسس كتب البارناسيين والطبيين ... »<sup>(٧٩)</sup> ومنذ عام ١٨٧٢ رأينا شعراء الـ Album Zutique يقلدون بوقاحة « أساتذة » الفن البارناسى. وسوف يرفض الشباب نحو عام ١٨٨٠ دفعة واحدة ما خلفه له أدب السنوات السابقة من صيغ فى التفكير والكتابة.



لقد ولدت الرمزية من انطواء الفرد على عالمه الداخلى ومن رد فعل عنيف لكل ما تقدم (الغنى والجمال التشكيلي، وحب النظام والصفاء). ولم يكن بمستطاعها الاحتفاظ بـ «الشعر الجميل» و«القافية الغنية» ولا باهتمامات البارناسى الأخرى. لنسأل أولئك الذين شاركوا فى الحركة : يقول هـ. دورينييه فى حوالى عام ١٨٨٥ إن الفن البارناسى «ما عاد يستجيب للطموحات الخفية للشباب الأدهى آنذاك». ويفسر لنا بوازا السبب قائلاً إن الرمزية «كانت تمثل دخول الحلم فى الأدب على وجه الخصوص، وهى العودة إلى النظرة من الخارج إلى الداخل، وتأمل انعكاس الأشياء فىنا كما ننظر ذلك فى ماء راكد، وأذننا تصغى لموسيقى فريدة تصعد منا وتختلف إيقاعاتها على نحو غريب من إيقاعات البارناسيين المعتادة التى كانت تبدو لنا منتظمة كمارشات عسكرية لأنها جيدة الوزن.

مع هذا التجديد فى الحساسية الشعرية وحب، إذن أن يتناسب تجديد فى اللغة الشعرية. ومن المدهش أن نرى ظهور فكرة التطور الضرورى للشكل فى حوالى عام ١٨٨٠ عند منظرى فن النظم الشعرى. وسوف تبين بعض الأمارات بهذا الخصوص كيف ستبدأ حركة واسعة من أجل شكل «حديث وحر». ومنذ عام ١٨٧٩، كتب غاستون پارى فى «رومانيا» هذه الأسطر التنبؤية التى يقول فيها : «إن فننا فى النظم الشعرى الذى يعتمد على تلفظ القرن السادس عشر قد تحجر الآن، وأصبح رتيباً للغاية، كما أنه يبالغ فى بعض أخطائه فى كل يوم يريد فيه أن يطور بعضاً من مزاياه. ويستخدم شعراؤنا الأداة القديمة من دون شعورهم بأنهم إنما يعزفون على أكثر

من وتر ميت، وبذلك فهم يحرمون أنفسهم من ائتلافات قد يستطيعون الحصول عليها من غير عناء. إنهم فزعون جداً وقليلو الاطلاع على وجه الخصوص كى يحاولوا تجديد الأداة. وقد يخشون كسرهما. ويصرخ أكثرهم مهارة قائلاً:

**عمل الربابة آخرون، وأنا أخضع لقانونهم.**

ولن يضطروا إلى الخروج من حلمهم وإلى أن يردوا إلى اللغة الفرنسية فن نظم شعري حى، متناسق حر إلا حينما تصبح الربابة خرساء تماماً تحت أصابعهم وحين تخصص يد جريئة ماهرة أداة جديدة للنبيرة الشعبية» (٨٠).

ومما لا ريب فيه أنهم لم يجدوا «الأداة» آنذاك، كما أن «الشعر الحر» الوحيد الذى يتحدثون عنه هو شعر لافونتتين ومولير. وهذا الشعر ببجوره المتغيرة هو رمز الحرية (النسبية) المفقودة، التى يسعى المرء لإيجادها. وهكذا نرى لوغو فيه فى هذه الأبيات العذبة التى تقول :

**«على كتمان ذلك، وعليك أن تقوله لى**

**ومع هذا فعلى أن أقوله لك»**

يبين أن التلقائية وجمال الاعتراف يتعلقان بحرية

البحر (٠٠٠)

٢ - أصحاب حركة «الانحطاط» (٨١)

ال «Vogue» وتأثير رامبو

لقد كُتب على الشعر الفتى أن يمر نحو عام ١٨٨٥ - ١٨٨٦

بمصيبة «الانحطاط» قبل أن يدرك مطامحه بوضوح وسواء أعلق

الأمر بالتعبير أم بمفهوم الفن الشعري، فإن حركة «الانحطاط» - التي كانت وقتية جداً وعابرة - قد مهدت الطرق نحو الرمزية.

لقد أحس أصحاب تلك الحركة بأن اللغة الشعرية يجب أن تكون مختلفة عن اللغة الدارجة، وعن اللغة المكلفة عادة بالتعبير عن الأفكار أو الوقائع - وإن الفرق، في الشعر، يجب ألا يتأتى من استعمال الشكل المقفى فحسب. ولكنهم بحثوا (عشاً في الغالب) عن خلق شعر إيحائي، عملاً بالانفعال والموسيقى بوسائل خارجية جداً ومصطنعة للغاية، كاستخدام مفردات «منحطة» إلى حد الغرابة، واللجوء إلى «ديكور وقت الأصيل، وخیال مضجر، ومنتزهات في الحريف». أما الرمزيون فإنهم سوف يفهمون ضرورة إصلاح أعمق وأشمل. ففي الوقت الذي يجتهدون فيه «بعزل الشعر نهائياً عن أى معنى آخر غيره»، فإنهم سيحاولون تطهير اللغة الشعرية وإغناءها معاً، كما أنهم سيحاولون الاستفادة على نحو أفضل من أسلافهم من كل الوسائل الصوتية والإيقاعية للغة الفرنسية. وسوف يكتب فيليه غريفان فيما بعد قائلاً إنه «نتيجة لمفهوم الرمزيين العالی لفن الشاعر، فإن أفضلهم كان يتفحص وسائل اللغة نفسها نقدياً ويتناول دراسة تلك الإمكانيات الموسيقية تجريبياً، في نفس الوقت الذي كانوا يقيمون فيه فلسفة للحياة وعلماً فكرياً للأخلاق».

### ٣ - ميلاد المدرسة الرمزية

#### تحرير الشكل وانتصار الشعر الحر

يوم ١٨ أيلول من عام ١٨٨٦، أعلن مورياس في صحيفة الفيغارو، بمصطلحات براققة وصاخبة، ميلاد المدرسة الجديدة، التي

كان يعد نفسه أبرز ممثليها. وبعد أن عرّف مورياس السمة الجوهرية للفرن الرمزى، فى ذلك البيان الذى يُعد «التعميد الحقيقى الرسمى للرمزية»، طالب للشعر الجديد بحرية أكثر فى الإيقاع، و«وبعد تحديد المفهوم» (٠٠٠) ثم أضاف مورياس، فى معرض حديثه عن الرواية والحكاية والقصة القصيرة، أن النثر «يتطور فى اتجاه مماثل لاتجاه الشعر». ومع إنه لم يقصد بذلك (وتلك هى إحدى نقاط ضعف ذلك «البيان» الذى كان يدعى إيجاز مذهب المدرسة الجديدة) الشعر الحر أو قصيدة النثر، فإن الشعر، اعتباراً من عام ١٨٨٦، لم يعد مرتبطاً، على ما هو مفهوم، بأى شكل ثابت، وإن بوسعه أن يجد تعبيره فى النثر وفى الشعر على حد سواء. وسوف نتحقق من ذلك بقراءة التوضيح الذى نشره پول آدام (موضع ثقة مورياس) على السخرية التى استقبل بها بيان مورياس (٠٠٠) لقد نشر ذلك المقال عن «الصحافة والرمزية» يوم ٧ تشرين الأول فى العدد الأول من مجلة «موسامبولست»<sup>(٨٢)</sup>. ولكى يسوغ آدام الأسلوب الرمزى فإنه لم يستشهد ببيت من الشعر وإنما استشهد بجملة نثرية أخذها من «شاي عند ميرندا» (٠٠٠).

«إنها الليلة الشتوية، ببخارها وسباتها اللذيذ» (٠٠٠) وتنطبق - إذاً - المبادئ الأسلوبية التى يربطها بهذا المثال على لغة النثر كما تنطبق على لغة الشعر. إنها «البحث عن الكلمة الدقيقة التى سوف تجمع، تحت شكلها الوحيد، مادة جملتين أو ثلاث جمل راهنة» (إنها التركيز الذى سبق أن طالب به هويسمان فى مجلة «بالمقلوب» لقصيدة النثر؛ وهى استخدام الإيقاع والرنين المناسب للفكرة - يقول پول آدام : «ينبغى توقيع الجملة بموجب انطلاقة الفكرة، واستخدام

رنة معينة لذلك الإحساس، والنغمة الفلانية لإحساس آخر؛ ومنع الأصوات التي تتكرر من دون تناسق مرغوب فيه؛ وذكر فكرة مفسرة بمفردات ذات قيمة أخرى ولكنها تشبه التعبير الأول بسجعها». كل هذا له دلالة ومعناه، فقبل كل شيء هي اهتمامات «موسيقية» للمجموعة التي تدور في قلبك خان ومورياس؛ ثم الأهمية التي يتخذها النثر أمام بيت الشعر القديم الذي فقد مكانته ولم يعد أكثر من صيغة من صيغ النشاط الشعري ومنها الشعر الحر وقصيدة النثر وشرع الناس يبحثون عن «جمل» وليس عن أبيات شعرية، وعن «سجع» وليس عن قافية. وسوف يطبق پول آدام نظرياته على النثر في مخططاته الباريسية التي هي دراسات حقيقية عن الأسلوب والإيقاع. وهو في وصفه لقطار بطي، على سبيل المثال، يرى إيقاع الجملة الأولى هزة مفاجئة، وتفسر تكرارات الجملة الثانية هزة متناسقة ومنتظمة :

«على الأرضية، السيد الذي يدخن، والمرأة التي تبكي، والفتى الذي يقرأ، والبنت الصغيرة التي تمخط - يتأرجحون. وفي الزجاجات قمر باريس سمراء، ذهبية، قمر باريس من عجالات تتحرك، قمر باريس من سماء سوداء» (٨٣) (٠٠٠)

وكان الشعر منذ منتصف عام ١٨٨٦ إذن يتمتع بثلاثة أشكال مختلفة، ثلاثة «مفاتيح» إن شئت : الشعر التقليدي، الذي يمثل مالا ريميه على وجه الخصوص فإننا نستطيع استخدامه استخداماً مدروساً؛ وقصيدة النثر التي يفهمها الرمزيون عادة على أنها نثر موسيقى، موقع ومسجع، قابلة لأن تذوب في نثر سريع أو أنها،

على العكس، تضغط إلى حد الشعر بلعبة ملحوظة من الإشارات أو الرنين؛ والشعر الحر، الذي عرفه غ. خان على أنه وحدة شكلية تتناسب مع وحدة فكرية، وهو «أقصر جزء ممكن يبين توقفاً للصوت وتوقفاً للمعنى»<sup>(٨٤)</sup>، هو الشعر المتحرر من القافية والوزن ليعبر عن «الإيقاع الشخصي» للشاعر.

غلبت هذه الأشكال الثلاثة على أصحاب الشعر الحر، وهم في محاولاتهم الأولى، إما لأنهم مازالوا يتخبطون بينها، أو لرغبة في التركيب أو لرغبة في الوصول إلى «فن شامل».

## الفصل الثالث

### قصيدة النثر والشعر الحر

#### جمالية قصيدة النثر

قد يبدو باطلاً تماماً أن نتحدث عن «جمالية» نوع يرفض كل تحديد «مسبق»، ويمقت أكثر ما يمقت أن يقعد ويصنف ويخضع لمعايير جمالية أو غير جمالية. فهو نوع متحرك، هوى غير تطوراً في معناه وبنيته تغييراً عميقاً، تبعاً للعصور. لقد قلت في «مقدمتي» كم حاول المرء أن يخص هذا النوع بالتعاريف المختلفة، بل المتناقضة، وفي عزمه الوصول أحياناً إلى نتيجة تقرر أن نوعاً من هذا القبيل غير قابل للتعريف. ولكنني أشرت منذ تلك اللحظة إلى أن أرفض تلك المعايير المألوفة، وذلك الجهد للهروب من القواعد، وقطع الصلة مع أية لغة شعرية معروفة، كانت سلفاً علامات مميزة؛ وأشرت كذلك إلى علاقة المتطلبات المتباينة والتناقضات التي كانت في صلب قصيدة النثر، لتكون سبب وجودها ومصدر خطرها الدائم في أن معاً وبينت كذلك الصراع بين حرية النثر والصرامة المنظمة للقصيدة، وبين الفوضى المدمرة والفن للأشكال، وبين الرغبة في

الهرب من اللغة وضرورة استخدام اللغة. ويمكن أن نعد جميع محاولات قصيدة النثر التي رأيناها ( والتي سوف نراها ) محاولات فى اتجاهات مختلفة لحل المشكلة نفسها، والوصول إلى تركيب جدلى تطالب به الروح الشاعرية الجديدة للجمع بين تحطيم الشكل وخلق الشكل فى وقت واحد. ولقد وصلنا الآن إلى موقع مركزى يسيطر به المرء وراء الرمزية على المحاولة الميتافيزيقية العظيمة لبودلير ولوتريامون ورامبو وما لارميه من أجل «خلق» لغة وإيجاد وسيلة للوصول إلى المجهول والمطلق فى قصيدة النثر. ونرى منه ظهور أشكال تمرد ومحاولات تحرر أكثر جرأة أيضا فى النصف الأول من القرن العشرين؛ وإذا وضعت الرمزية فى المرتبة الأولى «الشكل» الشعري، ومسألة العلاقات بين النثر والشعر، فذلك للأهمية التى خصت بها البحوث الفنية والنظريات الجمالية. وسوف يكون من الأيسر علينا استخلاص العلامات الفارقة لقصيدة النثر من النثر الموزون ومن الشعر الحر. ويمكننا أن نسعى حاليا إذن إلى فهم واستيعاب قصيدة النثر فى مبدئها وأشكالها الجوهرية بالاستناد إلى النتائج والمبول التى تغذيها والنظريات التى تدعمها. وسوف تكمن المرحلة الأولى (وهى سلبية إن صح القول) فى تمييز قصيدة النثر من الأشكال التى قد يميل المرء إلى خلطها بها، كالشعر الحر أو النثر الموقع، وفى عدها «نوعا» متميزا. وسوف يتعلق الأمر، فى المرحلة الثانية، ببيان المتطلبات الجوهرية - الجمالية والروحية - التى ولدت منها قصيدة النثر عبر الأشكال المختلفة التى اتخذتها تبعا للعصور والأفراد، وفهم الحركة المزدوجة من الداخل ثانية، تلك الحركة التى تكمن فى وجود ثنائى من القوى المتناقضة التى تمنح هذا النوع



حيويته وأصالته وربما نرى على نحو أفضل تبلور فكرة قصيدة النثر شكلا «حديثا» للشعر، وشكلا فنيا في الوقت نفسه للنزاع الأزلي بين النظام والحرية في مبدئه المزدوج.

## ١ - قصيدة النثر والنظريات الرمزية

كانت المدرسة الرمزية تربط ربطا وثيقا بين المسائل التي طرحتها قصيدة النثر و النثر الموزون والشعر الحر - ورأينا الرمزيين يتوصلون إلى الشعر الحر عبر قصيدة النثر والنثر الموقع. ويتيح هذا الموقع، بل يتطلب مقابلة الأشكال الثلاثة مع بعضها مقابلة تسمح بتوضيح أفضل.

لقد كسح الرمزيون الفنون الشعرية في الواقع وبحماسة بالغة، كما جددوا فكرة الشكل في الشعر، ووهبوا الدور الجوهري لـ «إيقاع» الذي أهمل طويلا، على حساب «البحر» الطاغى؛ ولكنهم كانوا في وثبتهم الثورية ينقادون أحيانا إلى مقابلات موجزة، وإلى نظريات مطلقة جدا حتى يوشك أن يؤدي ذلك إلى لبس في الأفكار. وكثيرا ما وجدت قصيدة النثر التي اشتد الحديث عنها حوالى عام ١٨٨٦، نفسها متنكرة بطريقة غريبة. وقد تم الخلط عادة بينها وبين النثر الموقع (إن ما يسميه الرمزيون «قصيدة نثر» هو، كما رأينا في أغلب الأحيان، النثر الموقع أوبالأحرى النثر الإيقاعى)<sup>(٨٥)</sup>.

لنستمع إلى نثر منظم إيقاعى يستخدم، مثل الشعر، لعبة متغيرة من النبرات والمؤثرات الصوتية كالتكرار والمجانسات الصوتية والسجع. ولكن هذا النثر الموقع موضوع بدوره في مكان من سلم يتدرج من النثر إلى الشعر العروضى (مرورا بالآية والشعر الحر) دون

قطع، فرب قائل يقول إن ما بين النثر والشعر فرقاً في الدرجة لا في الطبيعة. وهكذا نصل إلى تأكيد العنصر الوزني لأنه صار جازماً، وإلى وضع جميع الأشكال على صعيد واحد.

وإلى إنكار مفهوم وحدة «النوع» كلياً.

ويصبح إذن من الضروري، إذا ما أردنا تفادي الخلط بالأفكار والكلمات، توضيح الأشياء وتحديد قصيدة النثر على أنها نوع متميز ببيان ما يأتي :

إن النثر الموقع الذي تستخدمه قصيدة النثر متميز عن الشعر الحر وذو طبيعة مختلفة.

- قصيدة النثر المكتوبة بالنثر الموقع تتميز عن النثر الموقع بمايز القطعة الموسيقية عن الكتابة الطباقية ، لأنها - أى قصيدة النثر - تفرض على ذلك النثر الموقع تنظيماً شكلياً، وبناء عاماً ليكون من ذلك وحدة واحدة و«كيانا» فنياً.

### ١- قصيدة النثر والشعر الحر

من لم يسمع التأكيد أن «الشعر الحر هو شئ من النثر»<sup>(٨٦)</sup> ؟ ومن لم يسمع أولئك الذين يتحدث عنهم دوجاردان و«الذين يقولون لك إن (فيليه غريفان) هي «قصيدة نثر رائعة»<sup>(٨٧)</sup>. إن في ذلك رد فعل طبيعي من لدن الناس الذين لا يعترفون إلا بالشعر الموزون أو الذين يوازنون بين الشعر الحر والشعر الكلاسيكي. ومن المؤكد أن تطور الشعر كله جرى نحو ما يقربه من النثر منذ أن شرع الناس في القرن السابع عشر يحلون الإلقاء التعبيري محل الإلقاء الإنشادي. وكذلك فإن التضمين و«الأشعار المنثورة» هي في الواقع مراحل

كثيرة فى هذا الاتجاه ،ولكن تحققت خطوة حاسمة حينما ألغيت مساواة المقاطع اللفظية مع الأبيات الشعرية ، وحينما تزامنت نهاية البيت الشعرى مع «توقف بالمعنى» وليس مع المقطع الشامن أو الثانى عشر. وهكذا أصبح الشعر وحدة شكلية ومنطقية معا لم تعد العددية المقطعية تتدخل فيها. وأسقط حذف القافية (وهى عنصر أساسى للشعر عند البارناسيين) حاجزا آخر بين الشعر والنثر. وصار «الإيقاع» وحده هو الذى ينظم الشعر الحر كما كان ينظم النثر الموزون . هل يعنى ذلك أن هناك تماثلا حقا فى الطبيعة بين النثر الموزون والشعر الحر؟ يعنى قبول ذلك التسليم مع الرمزيين بأننا نستطيع الانتقال من النثر إلى الشعر عبر جسور خفية وذلك بمجرد ضغط ومضاعفة الحركات. ولكن لماذا نقبل فى هذه الحالة وفى لحظة ما شكل الـ «شعر»؟ وعندما استجوب (بار) أهم أنصار الشعر الحر، كان يطرح على نفسه السؤال الآتى بحيرة وارتباك:

«إذا كان نسق الشعر شبيها بنسق النثر فلماذا الفصل بين الشعر والنثر»؟

يجيب الرمزيون عن هذا السؤال بأنه ينبغى حذف الفجوة بين «النثر» و «الشعر» وأن من المستحيل الانتقال من النثر إلى الشعر عبر جسور خفية لأنه لا يوجد بينهما سوى اختلاف فى «الدرجة» لا فى «الطبيعة». وهكذا وضع «دوسوزا» سلما يمشى من «النثر» (حيث أن للغة حداً أدنى من الحياة الموزونة) إلى «الإيقاع»، ثم إلى «البحر»<sup>(٨٨)</sup>. والمثل الأعلى قد يكون شكلا يسمح بالانتقال من النثرية إلى الغنائية والعكس بالعكس (أى أنه قادر على أن يصبح «إيقاعيا» ولا «إيقاعيا» فى آن معا) شكلا يمشى، كما يقول

(دوجاردان) من دون انتقال ولا اصطدام من شكل الشعر إلى شكل النثر بحسب الحالة الغنائية للحظة، شكلا يكون هو نفسه شعرا حرا، آية، وقصيدة نثر، فى سلسلة من المقاطع الموزونة المضغوطة فى أبيات شعرية، أو الموسعة فى آيات والمذابة فى مايشبه النثر. إن شكلا من هذا القبيل قادر (كمايريد بهودلير) على التكيف مع جميع الحركات ومتابعة اضطرابات الكائن الباطنى كلها، هذا هو حلم الرمزيين الكبير (...). هل هذه «المعمعة الرئيسية للشعر والنثر» ممكنة؟ لقد جرب الرمزيون محاولة شعر «تركيبى»، حيث يأتى كل شكل تعبيرى من شعر ونثر ونثر موقع ليتحد بالأشكال الأخرى من أجل «فن شامل» على ما كانوا يحلمون به تحت تأثير فاغنر. ويلاحظ (موريس) بشأن ثلاثية "Antonia" المؤلفة من «قصائد نثر مخلوطة بالشعر» وتترجع بين القصيدة والمسرحية والقصة، أن (دوجاردان) يكون أول من حاول جمع الشكلين الأدبيين : وأنه إذا كان نثره يفتقر إلى المتانة وشعره يفتقر إلى الشعر فإن نياته تبقى محمودة. بيد أن رمزيين آخرين سوف يعزفون على مفاتيح أوسع بكثير فى رواياتهم الشعرية وفى مسرحياتهم خاصة، سواء أكانت مخصصة للمسرح أم للقراءة (...). ويبدو أن تعاقب الأشكال (لا انصهارها) ليس مبررا حقا إلا فى كتاب من طراز «الأغذية الأرضية» حيث ينوى الكاتب استقبال أشكال الحياة كلها، وأشكال التعبير كلها دونما خيار أو قصد. ويبدو أيضا أن الشكل الوحيد المرن - كما يتسع للخطاب أو كى ينضغط إلى حد الشعر هو «الآية» التى استخدمها كلوديل استخدما متقنا منذ بداياته (كما فى مسرحية «رأس ذهبى» فى عام ١٨٩٠). بيد أن هناك على

لدوام إيقاعا وغنائية، وأن هذا الشد الغنائى هو الذى يصون لوحدة<sup>(٨٩)</sup>.

لماذا يستحيل إذن إيجاد شكل يمضى من النثر إلى الشعر عبر جسور خفية؟ وربما كانت التجربة قد برهنت للرمزيين على أنهم كانوا يضلون الطريق بتجاهلهم مفهوم «الشعر».

هناك حقيقة ينبغي أن نحسب لها حسابا شديدا إذا ما أردنا أن تتفادى السقوط فى الفوضى المطبقة، وهى أن الشعر يشكل «وحدة» للأذن وللعين كذلك - وهذا صحيح أيضا فيما يتعلق بالشعر الحر بالشعر الكلاسيكى؛ وسواء أتعلق الأمر بالبيت الاسكندري أم البيت الشعري ذى المقاطع الثمانية أم بالشعر الحر القصير أم لطويل، فالشعر هو دائما تلك «الكلمة الشاملة، الجديدة، الغريبة على اللغة وكأنها التماثلية التى تحدث عنها مالارميه<sup>(٩٠)</sup>. وبإزاء لنثر، الذى وحدته «الجملة»، فإن الشعر المعزول طوبوغرافيا، المكون «من سطر ومن بياض»، كما يقول كلوديل، يشكل وحدة منطقية أحيانا، ووحدة شاعرية فى جميع الأحوال. ويرمى التضمين كثر فأكثر إلى تخطيط الوحدة المنطقية فى الشعر الرومانتيكى<sup>(٩١)</sup>. قد بحث الرمزيون، على خلافهم، عن مزمنة الوحدة الشكلية مع لوحدة المنطقية. فقد كتب (هنرى غيون)<sup>(٩٢)</sup> على سبيل المثال يقول ن «كل وحدة فكرية تعبيرية وكل وحدة منطقية فى الحديث سوف خلق وحدة إيقاعية فى المقطع الشعري».

ويمكننا أن نتصور أن هذا التقطيع إلى وحدات منطقية يدخلنا فى الم الخطابية؛ ولكنه ليس من ذلك بشئ لأن كل وحدة منطقية تؤلف حدة واحدة، على علاقة مع الوحدات الأخرى بطريقة إيقاعية شاعرية أقل مما لو كان ذلك بطريقة منطقية (ربط بمعنى الجملة

العام). وهذا مثال يوضح الفرق «بالطبيعة» بين النثر والشعر على نحو أفضل - إنه مقطع من قصيدة (هـ. رينيه) الشهيرة، عنوانها «الوعاء»:

«كان الوعاء يولد فى الصخرة المصروغة.

لقد شب رشيqa نقيا

ومازال عديم الشكل فى رشاقتة

وانتظرت

ويداى فارغتان قلقتان،

خلال أيام أجول برأسى

ذات اليمين، وذات الشمال، لأدنى ضوضاء،

من دون صقل البطن أكثر أو رفع مطرقة.

الماء

يجرى من ينبوع كما لو كان لاهثا.

فى الصمت

كنت أسمع، الأثمار تسقط، واحدة فواحدة،

من غصن إلى غصن من أشجار البستان؛

وكنت أشم أريجاً منبعثا

من زهور بعيدة على الهواء؛

وكثيرا

ما كنت أظن أنى سمعت همسا؛

وذاات يوم إذ كنت أحلم - لأنى لم أنم-

سمعت فيما وراء المروج والنهر

أغاني المزامير...»

ونقلته بالنثر، مشيرة إلى المقاطع التي سوف تتأثر طبعا بإشارات  
المدة الزمنية:

« كان الوعاء يولد فى الصخرة المصوغة. لقد شب،  
رشيقا نقيًا، ومازال عديم الشكل فى رشاقتة، وانتظرت،  
ويداى فارغتان قلقتان، خلال أيام أجول برأسى، ذات  
اليمين، وذات الشمال، لأدنى ضوضاء، من دون صقل  
البطن أكثر أو رفع مطرقة. كان الماء يجرى من ينبوع كما  
لو كان لاهثًا. فى الصمت كنت أسمع الأثمار تسقط، واحدة  
فواحدة، من غصن إلى غصن من أشجار البستان؛ وكنت  
أشم أريجًا منبعثًا من زهور بعيدة على الهواء؛ وكثيرًا ما  
كنت أظن أنى سمعت همسا، وذات يوم إذ كنت أحلم -  
لأنى لم أنم، سمعت فيما وراء المروج والنهر أغاني  
المزامير... »

ما الذى تلاحظه؟

- ١ - أن السحر الشعري لهذه القطعة لم يختلف تماما (...)
- ٢ - لقد ربط النثر ما كان يفصله التقطيع بين أبيات الشعر.

وهكذا اختفت الوقفات التعبيرية التى كانت ترد بعد:

وانتظرت

وبعد

فى الصمت (...)

- ٣ - أن بعض التأثيرات الشعرية تصبح مستحيلة فى النثر.
- وهكذا فإن تكرار «رشيقة - رشاقة»، الذى يعطى تناسقا حينما  
توضع إحدى هاتين الكلمتين فى بداية بيت الشعر، والأخرى فى  
نهايته، يصبح فى النثر خرقا وحشوا.

٤ - أن السجع موجود فى النثر وفى الشعر؛ ولكن حذف التوقف فى نهاية الأبيات الشعرية يمكن أن يقره أحيانا على نحو مقبوت.

٥ - أن تغيير التشكيل ملموس جدا. لقد شكلت هذا النص وكأنه نثر إيقاعى وذلك برسم حركات عديدة جدا (...).

لنصف إلى ذلك أخيرا أن الشعراء قد ميزوا الشعر بطريقة أخرى غير طريقة الحركة وذلك إما بربط الأبيات الشعرية المتناسقة تقريبا أو برسم نهاية الأبيات الشعرية بالقوافى والسجع<sup>(٩٣)</sup>. وقد حاول كل من (فيلدرارك) و (ديهامل) فى عام ١٩١٠ تعريف بعض «قوانين» الشعر الحر فقالا إنه محصلة إيقاعية، وتوازن إيقاعى، ومجانسات صوتية، وتناسقات<sup>(٩٤)</sup>.

وما لاشك فيه أن بوسعنا أن نلاحظ بهذا الشأن أن المحاولات التى تمت فى قصيدة النثر قد أفاد منها أصحاب الشعر الحر كثيرا (فقد قلدوا، إن صح القول، قصيدة النثر ووجدوا فيها عددا من الطرق الفنية التى طبقوها فيما بعد على الشعر الحر). وكل تلك اللعبة من الإعارات، والمجانسات الصوتية والتناسقات التى نراها مستخدمة فى الشعر الحر تأتى مباشرة من قصيدة النثر<sup>(٩٥)</sup>. ولكن ما الذى ترمى إليه هذه التقنية فى قصيدة النثر لو لم يكن خلق شكل منظم إيقاعيا...؟ إن ما استعاره الشعر الحر الرمزى من قصيدة النثر هو الطرق التى تختلف عن الكتابة المقطعية لبتيميز من النثر. ولأن الرمزيين قد لاحظوا أن تلك الوسائل تأخذ كل فاعليتها الفنية حينما تطبق على الوحدة الشكلية التى يكونها الشعر فقد أهملوا فى معظم الأحيان قصيدة النثر من أجل الشعر الحر.



إن قصيدة النثر إذن لا تقبل ردها إلى الشعر ، لأنها نثر، ولا تقبل تحويلها إلى شكل آخر، لأننا سوف نشعر بالانتقال بين شكلين وليس بالانتقال من درجة إيقاعية إلى درجة إيقاعية : وهذا صحيح جداً حتى أن القصائد «المختلطة» سوف تظهر بعد عام ١٨٦٦ كأشكال انتقالية وهجائن لا تطاق. وسوف تبذل محاولة أخرى لتحقيق «وحدة الأشكال»؛ وسوف يتم التنازل، من أجل قصيدة النثر، عن إيجاد شكل خليط، مرة نثراً ومرة شعراً. وسوف نرى أن قصيدة النثر تستخدم النثر الموزون حيث تجتمع الأعضاء الإيقاعية لتشكيل وحدات أو «مقاطع». ولكن هذه المقاطع بدورها تصبح فى قصيدة النثر هى العناصر المجمعة والمنظمة إيقاعياً لمجموع أوسع وبشكل وحدة واحدة يسمى «قصيدة».

### ب - قصيدة النثر والنثر الموقع

قصيدة النثر عامة، وقصيدة النثر الرمزية خاصة مكتوبتان بالنثر الموقع. وهو مصطلح غامض جداً وينطوى على حقائق متباينة جداً : ويرجع هذا - على ما هو معلوم - إلى أن مفهوم «الإيقاع» واضح جداً حينما يطبق على الموسيقى ولكنه يصبح كثير الغموض حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة.

ما هو الإيقاع؟ التعريف الذى أعطاه (أوليقييه) عام ١٧٣٦ قائلاً «إنه اجتماع أزمنة عديدة تحتفظ فيما بينها بنظام ما وبعض النسب»<sup>(٩٦)</sup> يقدم لنا العنصرين الرئيسيين : «نظام» محدد و«نسب». ولنحدد فكرة الأزمنة بمفهومي «أزمنة قوية» و«أزمنة ضعيفة». ففي النثر الموقع، حيث يشار للأزمنة القوية بحركة التشديد، بوسعنا القول إن الإيقاع سيولد حينما يكون نظام محدد وعلاقات تناسب ملموسة

فى المجموعات الإيقاعية الطويلة تقريباً أو المتعددة تقريباً التى تشكل وحدة من الدرجة الأولى (جملة أو بيت شعر) أو من الدرجة الثانية (دور أو مقطع) لأن الجزء الإيقاعى (وهو ما يسميه الرمزيون التفعيل الإيقاعى) تشكله كلمة أو مجموعة كلمات يكون المقطع الأخير فيها مشدداً (٠٠٠)

هذا النوع من النثر «الحيوى» الذى ولد مع رامبو ومنحته ترجمات نيتشه فيما بعد تطوراً جديداً، هو شئ حديث تماماً لم يدرك الناس إمكاناته الشعرية إلا مع نهاية القرن تقريباً. وهو نثر يأبى أن يكون تقليدياً أو خطابياً؛ ويرمى إلى توليد تأثيرات إيقاعية وشعرية بوسائل ربما حكمت عليها العصور السابقة بأنها ضد كل إيقاع وكل شعر. ولو كان التعبير كثير الوضوح لاستطعنا التحدث هنا عن «إيقاع منشور». وقد نجده فى أى نثر «مدهش» أكثر مما هو «رخيم» وميال إلى حيوية الشذوذ والعدد الفردى أكثر من ميله إلى التناظرات والتناغمات المميزة للـ «أسلوب الجميل» (٠٠٠). وهو يختلف تماماً عن النثر المباشر، لا عيب فيه، ومجرد أكثر مما هو «مركز» وأخيراً فإنه نثر بحث - مثل نثر القرن الثامن عشر و«حكايات» فولتير على سبيل المثال. ولا يتعلق الأمر هنا بالتأثير فى الروح بل فى الحواس والخيال كى يضع القارئ فى حالة معينة من «السحر» الشعرى - لأن الإيقاع فيه قد أصبح وسيلة إحياء وخلق (٠٠٠).

إن رمزى عام ١٨٨٦، وهم يبحثون عن نثر انسيابى، موسيقى وتشكيلى يستطيعون به معانقة حيل الخيال كلها، لم يستفيدوا من «إيقاع النثر» الذى خلفه لهم رامبو؛ ولكننا سوف نرى الشباب من

شعراء الجيل اللاحق، وخاصة أعمدة «التحديث» فى مطلع القرن العشرين يعودون إلى ذلك الاتجاه، ويخلقون منه نظاماً حقيقياً. وسوف يسود الميل لخلق شكل نثرى، متنافر، حيوى ومضطرب كالعصر نفسه (٠٠٠).

## ٢ - جمالية قصيدة النثر

لا نستطيع على نحو مؤكد تحديد قصيدة النثر بطريقة شكلية، بعيداً عن دواخلها لأنها لا تخضع لـ «قواعد جاهزة» كما تخضع الأنواع الثابتة للبالاد أو السوناتة على سبيل المثال، وإنما لـ «قوانين» استخلصت شيئاً فشيئاً من المحاولات النقدية العديدة، وشكلت الشروط الحيوية لوجودها. وإذا كان بوسعنا مشاهدة تطور جسم انطلاقاً من خلية أساسية فإن بوسعنا أن نرى كل المجموع المعقد للقوانين التى تدخل فى تركيب هذا النوع الأصيل موجود أساساً وبصورة افتراضية فى تسميتها «قصيدة النثر». إنه اتحاد غريب، بلاشك، يتضمن جمع المتناقضات (أفليس «المنثور» هو نقيض «الشعرى» فى اللغة الدارجة؟) وقصيدة النثر فى الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس فى شكلها فحسب، وإنما فى جوهرها كذلك: نشر وشعر، حرية وقيد، فوضوية مدمرة وفن منظم... ومن هنا يبرز تباينها الداخلى، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطرة - والغنية؛ ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها.

دعونا ننطلق إذن من أبسط العناصر لتحديد المبدأ المزدوج لقصيدة النثر، الذى هو «نثر» و«شعر» فى آن واحد، لتبين كيف أن هذا المبدأ المزدوج يلتقى مع ميل مزدوج، هو الرغبة فى التخلص من

القوانين الشكلية، والرغبة فى خلق شكل، وكيف أن قصيدة النثر تأتى أخيراً بصيغة مزدوجة، طبقاً لسيطرة الفردية الفوضوية أو الإرادة الفنية. وإذا ما وضعنا اليد على تلك الثنائية الجوهرية فى كل سعتها فإننا سوف نتوصل إلى أن نرى فى قصيدة النثر البحث عن شكل فنى جديد بل نرى فيها طابعاً للتمرد الإنسانى، وما لهذا التمرد من قوة خلاقة.

### ١ - المبدأ المزدوج لقصيدة النثر

ولدت قصيدة النثر من رغبة فى التحرر والانعقاد، من تمرد على التقاليد المسماة «شعرية» وعروضية، وعلى تقاليد اللغة. وكان المطلوب آنذاك فصل «الشعر» عن «فن نظم الشعر»، وقد تم البحث فى النثر عن عناصر شعر جديد. ولكن هذا النثر الذى لم يرد أكثر من المحافظة على بعض «تزيينات» الشعر سرعان ما انحاز أكثر فأكثر إلى النثر البحث المتحرر من كل زينة اصطناعية، بل نحو ذلك النثر الذى سيصبح عما قريب أكبر عطاء من النثر المستخدم حتى ذلك الوقت فى مختلف الأجناس الأدبية، فبسبب نوعاً من الثقل الطبيعى، وهذا ما سيدعو إلى ميلاد «أسلوب نثرى»، «إيقاع نثرى»، تستمد منه قصيدة النثر نتائج شعرية جديدة تماماً. لنبدأ إذن بتخليص العناصر التى نقلها «النثر» المستعمل كما هو عليه فى الواقع إلى قصيدة النثر، قبل أن نتأمل فى الطريقة التى استخدمت وتشكلت فيها تلك العناصر كى تصبح قصيدة. فالنثر على نقىض الشعر يمقت القوالب الجاهزة تماماً، والإيقاعات المفروضة عليه من الخارج: وسوف تمضى قصيدة النثر هاربة من

«الشعر داخل النثر»، ومن التراكيب البلاغية، والسّمات المنطقية المفخمة، والأسلوب المرحلى. والنثر، بحكم مرونته، يسمح بأكثر تنوع الأشكال حجماً، وسوف يكون باستطاعة قصيدة النثر، كالشعر الحر، أن تدعى منح الفكرة الشعرية «الحق فى أن تخلق شكلها بتطورها، كما يحفر النهر مجراه» (...) ويمقدور «النثر الإيقاعى» إذن أن يتخذ أشكالاً غاية فى الاختلاف (...) كما أن النثر يعمل على إدخال «الحدث» و«الحداثة» فى الأدب عن طريق المفردات وبناء الجملة: والحقيقة أن الشكل المنشور يتقبل تفسيراً لكل ملامح الحقيقة المعاصرة على نحو أفضل من الشعر وبصورة لا مثيل لها: وربما كانت الأبيات الشعرية لمكسيم دى كام<sup>(٩٧)</sup> «الحديثة» المحزنة كافية لبيان ذلك ...

كتب أبولينير<sup>(٩٨)</sup> يقول:

«إنك تقرأ الإعلانات والفهارس والملصقات التى تغنى بصوت عال.

هذا هو الشعر هذا الصباح.»

بيد أن شعر القرن العشرين هذا لا يستطيع أن يجد شكله إلا فى الشعر الحر أو فى قصيدة النثر، وهما وحدهما يستطيعان استقبال مفردات حديثة وواقعية، وتسمية الأشياء بأسمائها، كما أنهما يفتحان لنا شعر القطارات والمحطات (كما هو الحال عند أبولينير وفارك)، وشعر الحانات الحقيمة (كما هو الحال عند كاركو)، وشعر البواخر (كما هو الشأن عند ساندرار)، العامى، يمكن أن نبحث عنه وكأنه وسيلة تأثير شاعرية خاصة؛ وكان بودلير أول من تنبه لذلك.

كما أن لافورك في «أغنية باريس الحزينة»، وهويسمان في «مخططات باريسية»، قد استغلا ذلك على نحو واسع. وكرد فعل مناوئ للمفردات «السامية» للشعر الكلاسيكي، فقد أصبح شاعرياً في أيامنا الحاضرة (كما يقول ج. بولان) أن نقول «حصان» بدلا من «جواد»، و«بحر» بدلا من «يم».

وهناك ما هو أغرب من ذلك أيضاً، إذ أن الفكرة العامة و«الكليشيه» نفسها قد نجحنا في أن يظهرها كعناصر شاعرية، وأن هذا الميل ملحوظ بصورة خاصة في النثر (...) إن هذا الاتجاه في استخدام ما كان الشعر يمثله حتى ذلك الحين كعناصر شاعرية: الابتذال، والسوقية و«التفاهة»... كل هذا بالطبع بشكل فيما يتصل بالنثر خطراً دائماً أكثر مما لو كان ذلك لدى الشعر الحر (...).

وكل هذه العناصر التي هي ليست جمالية من حيث هي، لا يمكن لها أن تكتسب قيمة (شاعرية) إلا حينما تكون منظمة ومسماة كي تدخل عالم النتائج.

ويلزم أن نضيف أن قصيدة النثر، لأنها مكتوبة بالنثر قد أغنت الشعاعية ببضع صيغ جديدة لا يمكن قبولها بسهولة في فن النظم الكلاسيكي، مثل السخرية والغرابة ونبرة المناجاة، ولا سيما في نوع خاص من الدعابة سوف يحتل مكانة مهمة أكثر فأكثر في شعر القرن العشرين. ومن ثم تبدو الدعابة التي تظهر في النوع القصصي على الأغلب أكثر ملاءمة في النثر؛ وفي حين تخاطر الدعابة في الشعر بتحطيم كل تأثير لأي سحر شعري، فإنها تصبح في النثر أسلوباً شعرياً ذا نوع خاص مرتبط - وخصوصاً الدعابة الموصوفة بـ «السوداء» - بموقف ودي، فوضوي ومدمر (..) والحدود تبينها هنا

خطوط الفصل بين قصيدة النثر و«الفكرة» من جانب، وبينها وبين (القصة القصيرة) من جانب آخر. وكذلك يدخل ما هو خيالي في نطاق قصيدة النثر أكثر مما لو كان ذلك في نطاق القصيدة الشعرية نظراً لما ينطوي عليه من عناصر فوضوية متمردة على قوانين الطبيعة؛ وهنا يلزم إعطاء الحدود نفسها إلى قصيدة النثر الخيالية لأنها يجب أن تبقى «قصيدة» في نهاية المطاف. وينبغي ألا ننسى في الواقع أن القصيدة ستفرض متطلباتها وقوانينها العضوية على ذلك النثر الحر للغاية في اختيار مواضيعه، ومفرداته وتركيبه وأسلوبه.

إن رفض القوانين هذا ليس رفضاً لكل قانون؛ كما لا تعنى هذه الحرية في الشكل غياب الشكل. لقد رأينا أن النثر ينتظم في المقام الأول في نثر «إيقاعي» خاضع لقوانين هي غير تلك القوانين التي تدير النثر الخطابى على سبيل المثال؛ وبقي لدينا الآن أن نرى كيف أن «القصيدة»، وهي شكل من الدرجة الثانية، تفرض على النثر الذي يكاد يكون حراً، والنثر الذي يكاد يكون إيقاعياً، نظاماً عاماً، وتجعل منه وحدة واحدة و«كياناً» فنياً.

ما القصيدة؟ ينبغي أن نرد لها هنا معناها الاشتقاقي كله على أنها عمل مبنى «كامل»، إذ غالباً ما يحصل الخلط بين «القصيدة» و«الشعر»، كما إننا نسمى قصيدة كل نتاج نصادف فيه شعراً.

ولكن قصيدة النثر التي يجب عدم خلطها مع النثر الإيقاعي يجب أن لا تخلط كذلك مع الشعر. وسوف يكون من المجدي أن نستعيد هنا هذا المفهوم للقصيدة لتحديده ولنرى ما يحتوى عليه وما يلغيه.

لنحذر قبل كل شيء من سوء الفهم الذى قد يولد من استخدام واسع جداً للمصطلح : ففي القرن الثامن عشر كان الناس مايزالون يطلقون اسم «قصيدة» على كل نتاج ذى سعة خاصة، محكم البناء وقادر على دغدغة الخيال وتشنيف الأذان بالشعر وتناسق الأسلوب: فمسرحية لراسين كانت تسمى «قصيدة مسرحية»، وكانت رواية من مثل «أميرة كليف» أو «تليماك» تسمى «قصيدة نثرية». وبقي هذا المعنى حتى القرن التاسع عشر (١٠٠٠) إلا أن المعنى سبق أن تطور حينما كتب ر.دو كورمون أن «الإلياذة» و«الأوديسة» هما روايتان شعريتان، كما أن «الشهداء» و«سالاامبو» هما قصيدتان نثريتان، ولم يشير بذلك إلى «قصائد نثرية» وإنما أشار إلى قصائد مكتوبة بالنثر، مقارنة بالروايات المكتوبة شعراً، ذلك لأن مفهوم القصيدة فى ذلك العصر كان يرمى إلى التوسع والامتزاج بمفهوم الشعر.

وحينما أعلن ر.دو كورمون نفسه بأنه : «لا يوجد فى الأصل إلا نوع واحد هو القصيدة، وربما صيغة واحدة هى الشعر، لأن النثر الجميل يجب أن يمتلك إيقاعاً يحمل على التشكيك فيما إذا لم يكن غير النثر. إن ينفون لم يكتب غير قصائد، وكذلك فعل بوسويه وشاتوبريان وفلوبير»، كان يعطى لكلمة «قصيدة» بعداً أكثر عمومية وشمولاً، ومعنى أقل حاجة إلى الدقة والحصص. وإذا ما دفعنا هذه الفكرة إلى أبعد الحدود يكون بمقدورنا أن نرى الشعر فى كل مكان (عدا الإعلانات والصفحة الرابعة من الصحف، على حد تعبير مالارميه)، وأن نرى قصيدة شعرية فى كل مؤلف جيد الكتابة. ولا شئ يدهشنا بعد ذلك إذا ما رأينا باربى دورفبى يتحدث عن روايته المسماة «أمائيدة» (Amaidee) كما لو كانت «قصيدة نثرية»، وإذا



ما رأينا شخصاً أقرب إلينا من الأول، وهو أندريه بار، يصرح بجرأة أن «شاتوبريان قد افتتح بروايته «أتالا» (Atala) باب قصيدة النثر» بدعوى أن «مؤلفه ملآن بتلك الجمل ذات المعنى الغامض حيث موسيقية المقاطع تكفى لإثارة حالة نفسية». ويتحدث أندريه شيريل نفسه عن «روايات أو قصائد نثرية» لسينانكور من مثل «الدومين» (Aldomen) و«أوبرمان» (Oberman) كلا. إن «أمانيدة» و«أتالا» و«أوبرمان» هي ليست قصائد نثرية : لأن مواضيعها وأغراضها شئ آخر تماماً. وبما أنها «روايات» فإنها تخضع فى المقام الأول لجمالية الرواية التى تختلف تماماً عن جمالية القصيدة (٠٠٠) ولكن حينما يريد الكاتب (مثل دورثىي ربما) أن يكتب «قصيدة» أو «رواية - قصيدة»، فكيف نتفادى فى مثل تلك الأعمال الطويلة، كل ما يخدم تفسير أو تهيئة الحدث، ولكل ما يعلق عليه أو يختتمه؟ هناك الكثير من العناصر التى تسلب من النتائج كثافتها الجوهرية، والكثير من الأزمنة الميتة، و«المناطق عديمة الشكل»، ومن الناحية الشعرية، التى لا يمكن قبولها فى القصيدة غير أنها ضرورية فى الرواية. كان جوبير (Joubert) يعلن فى «مذكراته» عام ١٨٠٦ أن «قصائد هوميروس هي ليست قصائد ولكنها شعر» - ونعلم الصرامة التى سوف يدين بها پو للأسباب نفسها «هرطقة الطول»<sup>(٩٩)</sup> إذ يقول :

«لا وجود لقصيدة طويلة؛ وما نعينه بقصيدة طويلة هو تناقض تام فى المصطلحات».

وهكذا فقد توصلنا إذن، بعودة غريبة، إلى مفهوم للقصيدة يختلف تام الاختلاف عن المفهوم الكلاسيكى : فبدلاً من أن تكون

القصيدة هذه المرة ذات اتساع معين، ستكون صفة الإيجاز ضرورية لها حيوية، وهذا شرط لا بد منه لوحدة التأثير.

ولكن هذا التعريف للقصيدة على أنها «وحدة واحدة» وإن من صفاتها الرئيسة الوحدة والتركيز، يبدو أن من الممكن تطبيقه بصورة خاصة على قصيدة النثر التي عليها أن تكون مؤثرة بكشافتها وحسب، وشفافيتها المعصومة من الخطأ، لأنها لا تلجأ إلى القوة التعزيمية للشعر لإثارة الهزة الشعرية. وكان هويسمان قد لاحظ هذه الصفة حينما كان يرى في قصيدة النثر المركزة في «صفحة واحدة أو صفحتين» القوة الجوهرية للرواية. وكان أ. آتيس (A. Aitès) يقول عام ١٨٧٩ بدقة أكثر إن:

«قصيدة النثر، كالشعر، ليست حكاية أو قصة قصيرة، حتى وإن كانت هذه الحكاية لقلوبير وتلك القصة لغبوتيه. لأنه إذا كان يبدو غريباً أن غمز نتاجين من حيث «طولهما»، يبقى وضحا أن هذا التحديد جوهري وأنها لمهمة خاصة جداً في أن نضع في صفحة واحدة قصيدة انطبعا مستقلا - وأحياناً مأساة كاملة.» (١٠٠)

ولاحظ أي. جالو (E. Jaloux) حديثاً شرط الحاجة إلى الضغط والوحدة وهو يعرف قصيدة النثر بأنها «قطعة نثر موجزة من غير إخلال، موحدة ومضغوطة كقطعة من بلور تتراعى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة»، و«خلق حر، ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء، خارجاً عن كل تحديد، وشئ مضطرب، إحياءاته لانتهائية...».

إن كلية التأثير والمجانية والكثافة هي من المصطلحات التي تؤكد لنا أن القصيدة عالم مسور، مغلق على نفسه ويكتفى بذاته، وأنها في الوقت نفسه كتلة مشعة مشحونة، بحجم صغير، بلا نهاية من الإيحاءات، قادرة على أن تهز كيائنا من أعماقه.

وهذا الكون، كأى نتاج آخر، هو عالم «علاقات»، وكثيراً ما قورن الشعر بكونترا بونيت<sup>(١٠١)</sup> موسيقى يحتوى فى آن واحد على كل السياقات النغمية فى الصعيد الأفقى، والعلاقات العمودية (أوالتناسقية) بين مختلف «أصوات» القصيدة: الرنين والمعنى والإيحاءات (...)

ومن الواضح أن تمازج إيقاعين مختلفين فى قصيدة النثر وجيز على نحو خاص وذلك لأن الأمر يتعلق بنتاج موجز تكون فيه الكثافة ووحدة التأثير معاً ضروريتين أكثر وسهلتين أكثر فى الحصول عليهما. ولكن يبدو أننا لم نستنفد بعد مصطلح ال «قصيدة» بالحدث عن مجموع علاقات، وعن عالم غاية فى النظام. وربما كان بمقدورنا أن نشير فى الواقع إلى أنه يمكن أن تنتظم فى الرواية كذلك علاقات بين عناصر الموضوع (الشخصيات والأحداث والأفكار أو الرموز)، وأن كل هذه العناصر «تعمل» من الناحية الجمالية، وتؤدى دورها فى تنظيم عالم خاص. وما لاشك فيه أن العلاقات الصوتية البحت فى الرواية قلما تؤدى دوراً، ولكن ينبغى ألا ننسى أن هذه العلاقات هى أيضاً أقل ظهوراً فى قصيدة النثر منها فى القصيدة الشعرية (وعند بعض الكتاب مثل بودلير على سبيل المثال، لا يهدف إيقاع الجمل ورنين الكلمات فى أغلب الأحيان إلى شئ آخر

غير معانقة حركات الكائن الداخلي عناقاً وثيقاً). ومن المهم أن نعرف قصيدة النثر كـ «قصيدة» بالنسبة إلى الأنواع الأخرى من النثر، ولاسيما الرواية. وسوف نتيح لنا الفرصة في الواقع أن نرى أنه قد تم في أغلب الأحيان خلط قصيدة النثر بالأنواع الموجزة للرواية (الحكاية، الأقصوصة والقصة القصيرة). وهذا خلط قابل للتفسير لسببين : أولاً لأنه إذا كانت الرواية صيرورة في جوهرها (أو أن هدفها إن شئت هو أن تروى قصة)، فإن قصيدة النثر هي ليست وصفية بالضرورة وعلى الدوام : إنها، على العكس، تستخدم في أغلب الأحيان عناصر حكاية. ومن جانب آخر، فإن «الرواية والشعر لا يظهران أبداً في الحالة الخام تماماً» كما هو الشأن في الحقيقة. هناك روايات شعرية... كما أن هناك على العكس قصائد شعرية تحاكي الرواية : منها «جوسلان» (Jocelyn) للامارتين، وكذلك كل القصائد الملحمية إلى حد ما. ومن الضروري أن نحدد أوجه الاختلاف بين عالم القصيدة وعالم الرواية وما يجعل قصيدة النثر «نوعاً شعرياً» له صيغة وجودية متميزة وإن كانت مكتوبة بالنثر. وما لاشك فيه أن القصيدة والرواية والفنون الأدبية عامة يمكن أن تصنف بين «فنون الزمان» (وهي خاضعة لقانون اللامعكوسية) مقارنة مع «فنون المكان» مثل الفن المعماري، والرسم والنحت. فضلاً عن ذلك فإن مفهوم الزمان هذا معقد لأن الأمر يتعلق في الوقت نفسه بـ «الزمن الحقيقي» (الزمن الذي تستغرقه القراءة) و «الزمن المائل» (لأننا هنا بإزاء فنون وصفية) :

وإذا كان الزمن الحقيقي للقصيدة أقصر من زمن الرواية، فإن المدة الزمنية الماثلة مختلفة جداً في الأعمال الشعرية، كما هو الشأن في الأعمال الروائية. ولكن هذا ما ينبغي أن نشير إليه : ففي حين أنها ضرورة تشكيلية مقارنة بالرواية كى تنتظم في المدة الزمنية، وأن تظهر بشكل سياق حوادث في الزمان، بتلك الصورة . بحيث نستطيع أن نلمح في كل رواية حقيقية تطوراً، وأن نميز مراحل، فإن القصيدة تبدو كتلة واحدة وتركيباً لا يتجزأ. كتب ج. ريفيير يقول : « في قصيدة جميلة، لا يوجد تقدم أبداً : فالنهاية والابتداء هما في مستوى واحد، وإنما نتصل بها مباشرة، وكل شيء على مستوى واحد وبالتقارب نفسه والأبيات الشعرية تشكل دائرة وهي تدور تجاه بعضها بعضاً، كما يحاور بعضها بعضاً فتسجننا في دائرتها، وهي تعمل على أن تبقينا في مكاننا؛ إنها تحاول أن توحى إلينا نسيان الزمن وبعده. والانفعال الشعري هو نوع من الدوار يتكون فينا عن طريقه مستنقع أزلى وسط هرب الأشياء... » (١٠٢)

وهنا نصل إلى مطلب جوهرى وأساسى للقصيدة : فهى لا يمكن أن توجد كقصيدة إلا بشرط أن تقود إلى « الحاضر الأزلى » للفن فيصبح أكثر المدد الزمنية طولا، وأن تجمد صيرورة متحركة في أشكال لازمنية - أشبه في ذلك بمتطلبات الشكل الموسيقى. والحقيقى أن الشعر العروضى (الذى يفكر فيه ريفيير) يقدم لنا وسائل الأشكال الإيقاعية المنتظمة، ووسائل تزامن الأبيات الشعرية، وكذلك وسائل العودة الموزونة إلى القوافى. وقد كتب كلوديل (١٠٣) يقول إن القارئ الذى يستسلم لثمائه (ويضع نفسه في حالة متناسقة وبحس أن النظام الأزلى يتبنى حركاته وأفكاره - هو منفصل عن المصادفة

والابتذال). أما قصيدة النثر فإنها مدعوة إلى الاعتماد على وسائل أخرى لتحريرنا من «الزمن الدائر» : بيد أنه مهما تختلف الوسائل المستخدمة فإنها تكشف عن الجهد نفسه، وعن الوثبة الايكاروسية نفسها لتحاول التغلب على وطء الزمن.

لنلاحظ قبل كل شئ الميل إلى الإيجاز الذي هو غريزي تقريباً عند كل شاعر نثرى : وحينذاك لا تكون القصيدة حدثاً في الزمان وإنما تبدو بريقاً أنيباً ذى أثر آنى فى القارئ وليس أثراً متطوراً. ونفهم حينئذ لماذا اتفق النقاد جميعهم على تعريف قصيدة النثر بأنها قطعة نثرية «موجزة، موحدة ومكثفة مثل كتلة من البلور» : والكثافة هنا هى صنو للإيجاز. والواقع أنه كلما يكون التركيب الشعري صارماً، يتولد لدينا الانطباع بأننا نقلص تحت نظرنا مسافات زمنية أو مدداً زمنية فكرية قد يعرضها النثر الاستدلالي شيئاً فشيئاً، وعلى مراحل. ولكن تظل المشكلة قائمة حتى فى قصيدة موجزة جداً : إذ كيف نوفق بين انسياب الزمن الحقيقي والحاضر الأزلى للفن، بين المتوالى والآنى؟ هناك طريقتان - وهاتان الطريقتان المتناقضتان مرتبطتان بالميلين المتناقضين اللذين يوجهان قصيدة النثر إما نحو التنظيم الفنى، أو نحو الفوضى المحررة . وتتضمن الطريقة الأولى «السيطرة» على الزمن واحتوائه من جديد وفرض شكل وبنية عليه عن طريق الإيقاع وذلك بطرائق شبيهة بطرائق فن نظم الشعر؛ أما الطريقة الثانية فتتضمن تحرير نفسها من الزمن و«رفضه»، والخروج من الأصناف الزمنية.

وهكذا سوف ننتهى بصيغتين : فى الحالة الأولى بالقصيدة «الشكلية» أو «الدورية»، «المنبئية على التقسيم إلى مقاطع شعرية،

وعلى التكرار والتنظيم الإيقاعى؛ وفى الحالة الثانية بـ « القصيدة - الإشراق » التى تقطع الجسور مع كل أشكال المدة الزمنية : الزمان والمكان والاستنتاج المنطقى.

وفى الحالتين ستكون هناك « قصيدة »، أى تبلور، وخلق عالم مستقل، مغلق على نفسه وبشع بهريق كوني فى سماء الفن اللازمنية. تقودنا الصفحات التى مضت إلى نتائج من نوعين: أولا نرى أن مفهوم القصيدة جوهرى لدى قصيدة النثر: فهو يسمح بتحديددها فى آن واحد على أنها شكل من الدرجة الثانية، وعالم من العلاقات، و« كتلة » لازمنية، ومن ثم تميزها من أنواع النثر الأدبى الأخرى وكذلك من النثر الشعري. وفى المقام الثانى نتحقق من أن الثنائية أو قطبية قصيدة النثر إن صح القول تقع فى كل درجات تنظيمها: فهي تظهر منذ البدء أولا لأن قصيدة النثر تستخدم النثر وهو عنصر فوضوى خام، وتصبه فى شكل قصيدة وتفرض عليها تنظيما فنيا يجعل منها وحدة واحدة جدا ومعقدة جدا فى آن واحد؛ وهى تبدو ثانيا فى بناء الجملة ذات الإيقاع التى تتجه نحو طرازين كبيرين، الجملة الانسيابية الموسيقية، والجملة المتقطعة الحيوية؛ وسنجد الآن على صعيد التنظيم فى قصيدة، حينما نرى شرحا يحدث بمستوى مفهوم الزمن، ويفصل القصائد التى تشل المد الزمنى بـ « أشكال » صارمة، والقصائد التى تتحرر من الحقة الزمنية بـ « تمرد » على الأصناف الزمنية والمنطقية.

والآن ينبغى أن نسأل مع أى تناقض عميق، ومع أى اختلاف بالمواقف الفكرية تتناسب هذه القطبية: إنه ليس تناقضا بين « مدرستين » شعريتين، ولكنه تناقض بين عائلتين ذهبيتين يظهر فى

كل مبادين تطور الخلق، ويجعل من قصيدة النثر حقيقة معقدة، لا يمكن ردها إلى شكل تنظيم شعري «واحد» وإلى مسعى خلاق «واحد» يتغير على الدوام. والشاعر الذى يعمل على هذه المادة الأولية التى هى الجملة النثرية، فإنه سوف يصوغها على الصورة التى يحب، ويطبّعها بطابعه الخاص، فإما أن يحصرها فى أشكال محدودة، أو أنه يشير «طغمة المفردات» وهو يرمى إلى كمال جامد، وإلى حالة من النظام والتوازن - أو إلى لا تنظيم فوضى للكون يستطيع أن يستنبط عالماً آخر من وسطه، ويخلق عالماً جديداً آخر. وهناك تطوران خلاقان مختلفان تماماً، متناقضان، ليسا فقط جماليين ولكنهما ميتافيزيقيان. والواقع أن التذبذب الميتافيزيقى بين هذين «القطبين»: روح النظام وروح التمرد، يفسر ترجح قصيدة النثر بين القطبين: التنظيم الفنى والفوضى المدمرة.

ب - قطبا قصيدة النثر: التنظيم الفنى، والفوضى المدمرة  
مما لا شك فيه أنه يوجد فى قصيدة النثر «فى آن واحد» قوة فوضوية مدمرة تميل إلى رفض الأشكال الموجودة، وقوة منظمة، تميل إلى «وحدة» شاعرية؛ ومصطلح «قصيدة النثر» نفسه يشير إلى هذه الثنائية: إذ أن من يكتب بالنثر يتمرد على التقاليد العروضية والأسلوبية؛ ومن يكتب قصيدة يرمى إلى خلق شكل منظم، مغلق على نفسه، ومنفصل عن الزمان. يوجد تمرد فى نقطة بدء قصائد النثر لـ الوزيوس بيرتران، كما أن هناك شكلاً فنياً فى نهاية «الإشراقات».

وبعد هذا الحديث، ليس هناك أدنى شك فى أن موقف بيرتران وموقف رامبو مختلفان تماماً: فبيرتران (ومعه الشعراء «الشكليون



كلهم») يطمح إلى «خلق نوع نثرى جديد»، إلى إيجاد قوانين شكل فنى جديد ليست أهدافه متميزة تماما من أهداف الشعر شعراً؛ أما رامبو (ومعه شعراء المغامرة الروحية كلهم) فهو يهدف إلى «إيجاد لغة» تتيح له تسجيل رؤاه، و «خلق للمجهول». ولا يتعلق الأمر بموقفين جماليين فحسب، بل بطريقتى رد فعل بإزاء نظام الأشياء كما هو عليه فى الواقع: حين يتعلق الأمر بمواقف اجتماعية وميتافيزيقية فى آن واحد.

وكثيراً ما أشرنا إلى أن الشعر التقليدى، الشعر «الكلاسيكى» كثيراً ما يتناسب وحالة توازن جسدية ومعنوية واجتماعية تتفق مع الإنسان وعالمه. وقد أعجب الإنسان الاجتماعى فى كل زمان بالغناء الموزون جيداً، والتماثل الشعري، والتناغمات التى تستجيب فى داخله لغريزة بساطة جوهرية وغريزة استسلام للإيقاعات الجسدية والكونية وإلى حب النظام. كتب هـ. توماس<sup>(١٠٤)</sup> يقول إن «البحر الشعري النظامى يبين اهتماماً بالألفة، ويثير فكرة الإنشاد، وهو ملآن بالوقار ويقدم فى الأقل عنصر مطابقة. وإذا أهمله الشاعر، فإنه يمضى نحو ميادين أكثر فردية وفوضوية». ويمكن المضى إلى القول إن الشاعر الذى يكتب شعراً (تقليدياً) يكون متطابقاً بصورة أساسية مع الخليفة برمتها فضلاً عن المجتمع، فى حين أن الشاعر النثرى، المناهض للشكلية، يتمرد على هذا الخلق؛ وهو «لكونه خالفاً، فقد يعمل بطريقة تختلف عن طريقة الخالق» كما يقول هـ.ب.ب. الذى يضيف أن كل ما فى الطبيعة هو «إيقاع ووزن؛ حتى أننا نستطيع القول تقريباً أن الله قد خلق العالم من الشعر». ولكن الشاعر النثرى الذى يبحث، كما قد يفعل الشاعر التقليدى عن وضع

الزمن فى أشكال إيقاعية وفرض بنية منتظمة وعقلانية عليه عن طريق المقاطع الشعرية النظامية والتكرار والبناءات الدورية لا يقصد إلى أهداف أخرى غير أهداف الشعر شعراً، مع أنه يعوض التراكم العروضية والصوتية (المقاطع والقافية) بتراكيب من أنواع مختلفة: فكلاهما يعانق الإيقاعات الكونية. إنهما يندمجان بنظام متناسق ويقرنان غناءهما بغناء الكون. أما الشاعر المتمرّد على كيان الأشياء والقوانين الاجتماعية والظرف الإنسانى فإنه على العكس يمت هذه «القيود»، هذه «الفن» المخدرة؛ إنه يرمى بنفسه بعنف نحو أكثر الأشكال فوضوية، وأقل الأشكال «وزناً» للنثر. وحينذاك يتخلى الشعر عن أن يصبح وسيلة اتصال بين البشر وعملاً اجتماعياً و«توافقاً» مع النظام الكونى؛ ويصبح «آلة جهنمية» يركبها الفرد لتناوى مجموع الخلق؛ والشعر بحقه على قوانين التأليف والعقل، فإنه يحقد عبرها على القوانين التى تدير العالم. وهو يأمل فى الوقت نفسه أن يبنى عالماً آخر أكثر بهاء ونقاء على أنقاض العالم المعروف، أن يبنى أقداساً سماوية ويصبح وسيلة فتحها وخلقها معاً.

وهذا الشكل الثانى من الشعر - الشعر الذى يقترح إعادة خلق اللغة والغناء أطر كوننا - يذكر بملاحظة مهمة: إذ أن فيه «غموضاً» جوهرياً (...). إنه سلبي وفعال، متصوف وساحر، إنه «اكتشاف» مجهول و«خلق» مجهول فى آن واحد. والشاعر الرائي يجد نفسه مشدوداً بين ضرورة التصوف التى تجعل من الشعر وسيلة معرفة واكتشاف، ووصول بمعونته إلى حقيقة تقع «خارج» ذاته - والضرورة الشعرية البحث أو السحرية إن صح القول تحمل الشاعر، كما يقول ريفيير، على «إعادة الأصل فى كل مرة»؛ وهو طموح

خلاق يعبر عنه رامبو تعبيرا مدهشا حينما يقول :  
**« خلقت الأعياد جميعها ، والانتصارات جميعها والمآسى  
 جميعها . وحاولت أن أخلق أزهارا جديدة ، وكواكب جديدة ،  
 وأجسادا بشرية جديدة ، ولغات جديدة . واعتقدت أنني  
 اكتسبت سلطات فوق طبيعية . »** (١٠٥)

ومما لاشك فيه أن هذا الطموح الخلاق يدفع الشاعر عاجلا أو آجلا  
 « لكونه » شاعرا ، إلى الرغبة ، في « قيادة حلمه الأزلى بدلا من أن  
 يكون هدفا له » ، ويوصى له أحيانا ، كما هو شأن رامبو ، بزهو  
 شيطاني يقوده أيضا وبحتمية تقريبية إلى شعور بالوحدة والعجز  
 والإخفاق : فيؤكد للشاعر أنه عاجز عن تغيير العالم ، و « تغيير  
 الحياة بعدما حلم بأن » النجوم ستستترشد به . لقد كتب ايلوار يقول :  
**« إذا ما بدا بودليير ولوتريامون ورامبو ملائين بالندم ،  
 فذلك لأن وحدتهم لاحصر لها . إنهم يأسفون لأن ليست  
 لديهم سلطة مطلقة وآنية على العالم والبشر . »** (١٠٦)

ومع ذلك فالإخفاق نسبي لأن الشاعر هو صانع عالم جديد حينما  
 يأخذ بين يديه العناصر الخام التي ما تزال خاملة والتي يحملها له  
 اللاشعور أو « تشابك الخواص كلها » وحينما يوحدتها ويفرض عليها  
 نظاما ليس جائرا بل هو مرتبط بالبناء الداخلي لعالم تلك الكلمات  
 الذي هو إبداعه وانعكاسه في آن واحد . وعند الشعراء « الفوضويين »  
 كما هو الحال عند الشعراء « الشكليين » رغبة « انتظام في قصيدة »  
 ينفصل بها الشاعر عن التصوف ، ويتخذ موقفا فعلا وخالقا .  
 وليست حالة الفوضى هنا إلا تأكيد فردانية هائجة وأول زمن في  
 إعادة تنظيم الكون ؛ ويمكننا المضي إلى القول إن تلك الحالة هي

«النظام الذى نريد إقامته» ليعكس «نظام» الأشياء كما هو موجود. وهكذا يولد شكل أدب «لا اجتماعى» بلا ريب، ولكن ليس مشوها وليس غير عضوى. وها نحن نقادون إلى فكرة «الشكل» الشعرى، وهو مصطلح أخير لكل جهد خلاق، سواء سار بتنسيق مع قوانين التعبير العظيمة، قوانين المجتمع والكون، أو سار على العكس فى روح تمرد على هذه القوانين.

وفى صلب مفهوم قصيدة النثر نفسه يتأصل الاتجاهان المتناقضان للذات سيوجهان ويعلمان المادة الشفاهية، التى تولد صيغتين فئيتين متناقضتين: من «القصيدة الشكلية» إلى «القصيدة - الإشراق»، سوف نرى نتائج الشعراء النثرين تترجح تبعا للأفراد والعصور.

### ج - صيغتنا قصيدة النثر: القصيدة الشكلية

#### والقصيدة - الإشراق

من جانب إذن نرى شعراء النظام المجتهدين فى خلق كون منظم، حيث العودة المنتظمة للأحداث والأشكال تؤكد الشعور بالنظام الكونى الذى يسود الكون؛ ومن جانب آخر نرى شعراء التمرد والغزو المسترسلين فى فعل هدام وخلاق فى آن واحد. كيف «تتبلور» هذه الطموحات المتباينة شعريا؟ وكيف يستجيب كلا النوعين من الشعراء إلى تلك الضرورة فى أن يردوا إلى «الحاضر الأزلى» للقصيدة الانسياب الزمنى للكتابة التخطيطية؟ والآن سوف نرى تحديد صيغتي قصيدة النثر التى ألمحت إليهما: القصيدة الشكلية، التى تفرض على الوقت بنية وأشكالا إيقاعية منتظمة؛ والقصيدة - الإشراق التى تمحو حدود المكان والزمان.

وإذا ما ألغينا الطرائق الخاصة فى النظم الشعرى فسوف نلاحظ مباشرة أن تلك الطرائق، التى هى بحوزة قصيدة النثر كى تفرض على المد الزمنى بنية وشكلا، تنحصر فى نوعين: التقسيم إلى مقاطع شعرية والتكرار الذى يشتمل على اللزمات، استعادة الكلمات أو المواضيع، والتناظرات من كل نوع . كل هذه الطرائق كانت مستخدمة فعلا فى وقت مبكر جدا من شعراء نثرين، مبكرين جدا لأنهم كانوا يقتبسونها من الشكل الموسيقى الذى يتخذ موضوعه من البحث عن «إخضاع الزمن إلى اللازم» و«العمل على ميلاد أزلية الشكل فى جمود الفترة الزمنية».

وتقسم مقاطع النثر الشعرية (التى تتناسب مع «مقاطع» الأغاني، ومقاطع الشعر التقليدى) الوقت إلى أجزاء منتظمة فى أغلب الأحيان، تفصلها «بياضات» أو صمت؛ وهذا الصمت هو الذى يخلق إيقاعات ويشير إلى «الهيكل الروحي» للقصيدة؛ كما تسمح لإيحاءات كل مقطع بالاستطالة وبث موجاتها فينا؛ ويفصل هذه المقاطع بوضوح بعضها عن بعض، فإن الصمت يتيح عزل مختلف «لحظات» القصيدة، والقيام باختيار لحظات دالة فى استمرارية الواقع المتصلة. لقد وثق الشعراء بالتنظيم الإيقاعى المدين إلى المقاطع التى استطاعوا أن يعدوها تقسيما للوقت إلى قطع تناغمية يمكن تشبيهها بالأبيات الشعرية، وكتبوا حينذاك بالادوات طويلة جدا، ملحمية، حيث يظل التقسيم إلى مقاطع شعرية العنصر هو الوحيد للاطراد الإيقاعى.

بيد أن هذا التقسيم إلى مقاطع يرافقه فى أغلب الأحيان فى قصيدة النثر بنية «دورية للقصيدة، ذات نظام إيقاعى مبنى على

العودة والتكرار. وأشكال التكرار متنوعة جدا: منها عودة لازمة على فترات منتظمة (...) واستعادة مقطع البداية في الخاتمة، مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدد على انطباع الـ «حلقة» والـ «دائرة المغلقة» (...).

ويتعلق الأمر هنا جوهريا بالتكرارات «الشكلية»، التي تفرض بنية إيقاعية على «الزمن الحقيقي» للنتاج بدلا من الوقت المائل: الرواية هي التي يجب أن تتصرف مع الوقت المائل، وأن تبين لنا «العودة الأزلية» النيتشية في الأحداث نفسها، خالقة على هذا النحو «زمننا خارج الزمن» كما فعل توماس مان في معظم رواياته. ولكن من الواضح أن استعادة الكلمات أو تناسقها بسبب تناسق الأفكار والإحياءات - وأن استعادة كلمة «شعر» المتكررة في قصيدة بودلير النثرية، على سبيل المثال، تنتهي بأن تخلق شعورا بالسوسوسة والسحر، «دائرة سحرية» يختلط داخلها مفهوم للوقت الملقى، الماضي والحاضر، المرأة المعانقة والأراضي البعيدة، كلها، تختلط في حقيقة واحدة غامضة وغير قابلة للتجزئة. ويحدث أن الشاعر هو أيضا يستحيى مرات عديدة خلال قصيدته أحداثا متشابهة أو متناظرة، ومنظما هذه المرة الزمن المائل (...). ومهما تكن الطرائق المستخدمة، فإن المثل الأعلى لهؤلاء الشعراء في «العودة الأزلية» هو في كل الأحوال السيطرة دائما على الزمن يرده إلى النظام الإيقاعي، والاستقرار في وقت «موسيقى» وعقلاني، خارجا عن انسيابية الصيرورة المتواصلة؛ والكمال الذي يبحثون عنه هو ذو طبيعة جامدة: إنهم يريدون بطرائق غير طرائق النظم الشعري ولكن شبيهة لها بهدفها، أن يضعونا «على مستوى واحد مع الأزلى».

بيد أن هناك طرائق أخرى لبلوغ اللازمية لكى ننتزع القارىء من الشعور المتنامى بالمحتوم: وبدلاً من البحث عن السيطرة على الوقت بصبه فى أشكال خلقية، نستطيع أن نحاول التحرر منه، أن ننكره، ونحن نستقر بقفزة واحدة خارجاً عن الأبعاد الزمنية: الماضى، الحاضر، المستقبل: وهى «وثبة لامعنى لها ولا نهائية» يبقى اسم رامبو مرتبطاً بها، وتقودنا إلى مفهوم القصيدة - الإشراق. إنه فى آن واحد: «الزمن الحقيقى» والزمن المائل الذى سيرد إلى أقل شئ ممكن، لأن القصيدة تبدو تحت شكل «وحدة» واحدة، موجزة جداً، ومكرسة لإحداث الشعور بالصدمة عند القارئ، الإحساس بالصدمة الشعرية الآتية والمكثفة جداً، كما يريد ذلك ادغارىو، وال «زمن المائل» الذى لن يكون وجهه انسياً فى خط مستقيم أو فى دائرة مغلقة، بل نقطة لامعة، فهو ذو لمعان شفاف وآنى.

وهذه المرة نترك ميدان الموسيقى الذى لا يمكن أن يتطور إلا فى الزمن وباستخدامه الأبعاد الزمنية (...). وفى الوقت نفسه تتحقق من أن الشاعر لن يشغل بعد بتنظيم نتاجه بطريقة شكلية بحث، أكثر مما يؤثر فى الزمن المائل، على ما يمكن تسميته «شكلاً من الدرجة الثانية». ورب سائل يقول كيف يتسنى لنا أن نلغى الزمن؟ نرى أن الشعراء يجتهدون فى ذلك بطريقتين: تتضمن الطريقة الأولى إلغاء الأبعاد الزمنية البحث، ويمكن للشاعر أن يصف «رؤى» لازمنية، كما هو الشأن فى قصيدة «متصوف» لرامبو أو كما هو الشأن فى قصيدة «متوحش» التى تقع «تماماً وراء الأيام والفصول والكائنات والبلدان»، لاحقة على هذا المنوال بتلك الوحدة التى لا اسم لها حيث تتربع «أمهات» «فاوست الثانية»، وحيث «لا وجود

للمكان والزمان؛ أو أننا نتحقق أيضاً من الامتداد الزمنى ونمسك بالعصور متعانقة بنظرة واحدة كما قد فعل هينغو أمام «جدار العصور» فربط عناصر قادمة من حضارات نائية بالزمان والمكان (...). ومن هنا نرى عند رامبو «تصادم» الحقب التاريخية («أمنية تاريخية»)، والانتقال العنيف من الماضى إلى الحاضر، من الواقع إلى الممكن، و«السرعة المخيفة» للحدث؛ كما نرى عند لوتريامون غموض التسلسل الزمنى للمراحل، والقفزات عبر الزمن، ومطاطية الزمن الذى يقصر تارة ويطول تارة أخرى بإفراط؛ ونجد عند رامبو ولوتريامون وكثير من الشعراء الحديثين التحويلات التى تضع نصب أعيننا تغييرات حثيثة كما لو كان ذلك سينمائياً. ونجد عندهم كذلك الظهور المفاجئ والاختفاء الآتى، ودوامه من العناصر المحمولة فى حركة تقلب جميع المفاهيم «الإنسانية» للكثافة والزمن والرسوخ فى الزمان والمكان. والواقع أن إلغاء المكان هو طريقة أخرى لإلغاء الزمان لأن المسافات تقاس بالأيام والشهور كما تقاس الأمتار، والعكس بالعكس فالزمن يمكن إدراكه على أنه «مكان فكري». وقد قال بودلير فى «الفرايس المصطنعة» إن عمق المكان رمز لعمق الزمان. وكما يختصر الشاعر الزمان، فهو يختصر المكان (...). وعلى طريقة الرسامين الانطباعيين، فهو يقرب الأشياء التى يبعدها الأفق الجارى، وهو يرى قنوات معلقة خلف «الشاليهات»، وأذرعاً «تمد جسراً» من جانب إلى آخر من الشارع، إنه ياخذ، كما يقول ايلوار «عادة الصور الأكثر شذوذاً وغبابة». ومن كل الحقائق الجغرافية، يعيد تشكيل حقيقة شعرية مكانها هو كل مكان ولا أى مكان (...). إنه ميدان جائر، وأحياناً خيالى بحث لم يعد العقل



مسيطر فيه : لأن الشاعر يستطيع ألا يقتنع بإلغاء الصيغ الزمنية ولكن إلغاء الصيغ «المنطقية مما يؤول إلى الشئ نفسه»، إذ إن مفاهيمنا المنطقية مرتبطة بمفهومى الزمان والمكان، ويمكننا أن نهضم بعضها دون أن تنهار الأخرى. وإذا ما قفز كاتب ما بعنف من فكرة إلى أخرى، أليس هذا النقص فى التحول الذى يزعجنا مرتبطاً بفكرة الزمن الضرورى لتهيئة المرور، زمن يجد نفسه ملغياً فجأة؟ وإذا كان «منطق الحلم» مصدراً لحيرتنا، فذلك لأن الزمن فيه معجل أو ملغياً أو إنه على العكس ممتد بلا حدود؛ ويرتبط وجودنا الحقيقى بالزمان على نحو لا يقبل الانفصال (إنه البعد الرابع العالمنا) إلى تلك الدرجة حتى إن هذا المفهوم غامض فيما يتصل باستنتاجاتنا كلها، ورؤيتنا كلها عن العالم. لنحذفه فجأة وسوف نرى أن المظاهر المنطقية كلها تترجع وإن شقاً مميتاً يكبر حتى قلب الحقيقة - وعلى العكس، فإننا إذا ما ألغينا مبادئ التماثل العظمى، مبادئ السببية، فسوف نرى الزمن يتلاشى وسط مصيبة كونية حيث يقف الشاعر وحيداً» فى سماء العاصفة وأعلام الدهشة»، وسوف يستطيع الاعتقاد بأنه متحرر من المكان والزمان، وأنه حر وخالد خلود الآلهة. كتب أراغون فى عصر السريالية الأكثر طموحاً أن «الحرية تبدأ هناك حيث يولد المدهش». كيف نُدْهش إذن لكون كثير من الشعراء الحديثين فى عصر فيه الحقيقة اليومية مزعجة دائماً، يضعون أنفسهم طوعاً (من جاكوب وبريتون إلى ايلوار وميشو) تحت رمز اللامنطق؟ إن الأمر يتعلق بـ «اجتثاث» القارئ، وتخليصه فى آن واحد من الحمل المبنى للزمن ومن عقال العادات المنطقية، وانتزاعه من قيود هذا الكون لإعطائه انطباعاً عن عالم آخر غريب، مدهش، قد يسيطر فيه

الإنسان الموهوب بطاقات جديدة على المادة اللدنة بدلاً من أن يخضع لقوانينها.

ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أننا ابتداء من السريالية على وجه الخصوص، سوف نرى تأكيد تيار يظهر القصيدة ليس كإحياء مفاجئ وحلم «حاد وسريع» وإنما «سرد» يقع، إن صح القول، «خارج الزمان»: مستخدماً الوسائل التقنية للقص (زمن الماضي وتسلسل أحداث مسرودة بواقعية) ولكنه يعكس صفو نظام هذه الوسائل من أجل غاية غريبة تماماً عن السرد الذي تستخدمه القصة القصيرة أو الرواية، وسائل شاعرية مقصودة، أى لا زمنية. ولهذا يضع الشاعر نفسه فى اللامنتطق ويقدم لنا حكايات لابتدائية لها ولا نهاية، أحداثاً تتلاحم خارج أى منطق، لا يبررها شئ ولا تؤدي إلى شئ فى عالم هو عالمنا ولكنه يبدو لنا غريباً؛ إن تفاهة الأحداث نفسها وموضعية الراوى الظاهرية ( - . . ) لا تفعل غير زيادة الانطباع بالغرابة.

حينما يضعنا هذا الخيالى، الذى هو خيال الحلم على هذا النحو عمداً فى زمان خارج عن الزمان، وحيث لا يتم شئ ولا يختتم شئ، اللهم إلا أن تكون الخاتمة مضحكة، وحيث تتلاشى الأصناف المنطقية هو أيضاً شكل للجهد الفوضوى و«مجثث» للشعر الحديث.

وكما أن القصيدة الفوضوية لا تخضع لعادات الفكر المنطقى فإنها لا تخضع كذلك لعادات اللغة : «تتطلب اختراعات المجهول أشكالاً جديدة». إنها ليست تقاليد الأسلوب «الشعرى» فقط ولكن كل ما يشهد بوصفه فنية، ببحث عن نظام وتناظرات، واللازمات والتوازنات الإيقاعية... التى سوف تطردها زوينة التمرد. والنفس نفسه سوف يبدد ترابط الأفكار وتلاحمها، أى تلاحم فى الوصف

وأية تنمة فى الحكاية : يضع الشعراء المحدثون أنفسهم أثر رامبو كى يجيدوا إنكار العالم الحقيقى ( . . . ) وكيف لا نجد فى هذا الموقف الهدام نفسه بإزاء فكرة الزمان التى تتحكم فى انسيابية الجمل وترباطها ونظام الحديث على مراحل؟

ونربط على وجه الخصوص بتلك الرغبة فى إلغاء الزمن كل الميل الشاعرى الحديث لإعطاء الـ «كلمة» أهمية جوهرية - «للإسم» على وجه الخصوص الذى هو لاشئ آخر غير رمز وإثارة الموضوع الملحوظ فى جوهره اللازمى. وحينما يدخل الاسم فى سياق مقطع، فإنه يأخذ جزئياً تلك القيمة لكيلا يعود إلا عنصراً من كل يتخذ شكله تدريجاً عبر توجه الجمل؛ ولكنه إذا ما عزلناه وإذا ما وجد استقلالته وبريقه الخاص، فإنه يصبح نواة مشعة ويبت بحرية كل الإحياءات الحسية والفكرية التى كان تطور المقطع المتصل يضعها فى الظل. وكان رامبو أول من شعر واستخدم هذه «الديناميكية المتفجرة للكلمة» التى تشكل كما يقول ج. كراك، الحصة الإيجابية للقرن الأخير للشعر الفرنسى: «بينت كيف أن استخدام المقاطع ذوات القيمة الضعيفة وأسلوب «التأشير» والتعداد المجرد، كان الشعراء يفصلون الكلمة ويعزلونها من النسيج الفعلى. ومقاطع من مثل «آه أيتها المحن وطواحين الصحراء، الجزر والرحى»، «الموسيقى، تحولات اللجج، واصطدام قطع الثلج بالكواكب»، لا تساوى بـ «المعنى» العام للجملته قدر ما تساوى بسلسلة الإشراقات الموجزة التى توقدها تبعاً لخيلنا. وهنا يوجد ميل مافتئ يشتد حتى العصر الحالى : إذ أن الكلمة الموهوبة بوجود مستقل أكثر فأكثر، تصبح فردية فوضوية ترفض الخضوع لقوانين التركيب والذوبان فى الموج الشفاهى؛ وهى لم تعد

مدرجة فى نظام الجملة كى يمر المعنى «عبرها» كما يمر التيار عبر  
سلك كهربائى، وهى تلمع من بريقها الخاص، الوحيد والكواكبى.  
وربما نشير إلى أن الفن الحالى للشعر الحر يسمح بهذا العزل  
لللمعة أكثر ما يستطيع النثر فعله؛ وهذا صحيح إلى حد ما، كما  
يمكن لنا أن نراه فى قصيدة ريفردى القصيرة هذه، حيث «تعمل»  
الكلمات من دون شك فى بناء المجموع، ولكن على نحو مغاير للجملة  
متصلة :

الظهر

تلمع المرأة

الشمس فى اليد

امرأة تتطلع

إلى عينيها

وحزنها

والجدار المقابل فقد بريقه

الطيات التى عملتها الريح فى شراشف السرير

وما يرتجف

باستطاعة المرأة أن ينظر فى الغرفة

ويغمى على الصورة

وتمر سحابة

المطر (١٠٧)

ومما لاشك فيه أن النثر يحتفظ بطابع أكثر التصاقاً وأكثر  
«تناغمًا» - ولكن ينبغى ملاحظة أن الفواصل والأماكن البيض  
والكلمات المشار إليها إن هى إلا وسائل لفصل الكلمة عن القرينة

لزيادة قيمتها «الحقيقية»، إن صح القول، على قيمتها «النسبية» في الجملة؛ إن تفكك الجمل، والبذل والاندھاشات واستعادة المصطلحات يمكن أن يكون له التأثير نفسه (على سبيل المثال) في جملة ايلوار هذه : «خفيفة» تتحركين، وخفيفين، يتحرك الرمل والبحر» ( . . . ) فهل نشهد « انحلالاً » حقيقياً للجملة المشتقة في غبار من العناصر المعزولة والفوضوية؟ إن أية قدرة لخلق «قصيدة» ربما لا توجد في هذه الحالة. ولكن الفوضوية هنا إن هي في الحقيقة، كما هو الحال دائماً، إلا الجانب الآخر والوجه الثاني لإعادة تنظيم العالم الشعري : إننا لسنا بإزاء فوضى، ولكننا بإزاء نظام غريب. وبين الكلمات التي يضعها الشاعر جانباً إلى جنب تنتظم في الحقيقة علاقات وتحدث تبادلات وتناغمات متنافرة أو متوافقة لحنياً؛ وتثير الكلمات بعضها بعضاً بالتبادل ( . . . ) وعلى صعيد التنظيم الشعري (الانتظام في جملة أو في مقطع شعري أو الانتظام في قصيدة) نرى أن هذه الكلمات «تنتظم في علائق كما تنتظم الكواكب في السماء» عن طريق إشعاع إحياءاتها الصوتية والبصرية المؤثرة.

ففي المقام الاول نرى تشكل «ثريات من كلمات»، عناقيد من كلمات تسهم كل واحدة منها، إما في تقوية الانطباع نفسه وخلق «جو» خاص ( . . . ) وإما في تفجير بريق غير متوقع باصطدام الإحياءات المتناقضة : (الجمر والزبد) في قصيدة «متوحش» لرامبو . وفي المقام الثاني تنتظم هذه الثريات وتدخل في علاقات بموجب قوانين علم الفلك الخاصة بكل قصيدة. ولكل قصيدة مهما تكن متحررة من الفكر العقلاني، لها منطقها الداخلي : «ويمكن أن

يتحدد المنطق بأكثر الجنون غرابة - وهذا الاقتران يولد أعمالاً عبقرية كما يقول ريفردي. نحن نحترم الحس السليم - ونعجب بالمفاهيم المجنونة التى تنتظم منطقياً فى جوها وعلى صعيدها». - إن منطق القصيدة هذا الذى سوف يعطيها بناءها ووجودها العضوى يجمع ويوجه عناصر النتاج قيد التكون ويفرض عليها غائية معينة. ويمكن أن يترجم على الصعيد الشكلى البحث بتوازنات وتناظرات تدين هيكل النتاج (٠٠٠)

ولكننا فى أغلب الأحيان نحس عميقاً فى تلك القصيدة «العابثة» و«المفككة» بموجب الأحكام الكلاسيكية بانتظام صلات وعلائق دقيقة بين الكلمات والصور التى تنتظم عبرها الفكرة الشعرية، بحيث أن النتاج المكتمل يبدو وحدة واحدة كاملة وتركيباً يجمع فى «إحياء آتى» كل أنواع العناصر التى لا يحصل عليها التحليل العقلانى المنطقى إلا بشكل مجزأ. ومن فكرة التأليف والاتحاد تلك سوف ننقل إلى فكرة الرمز لنلاحظ أن قصائد النثر الجميلة لها على الدوام تقريباً طابع رمزى : شريطة ألا نأخذ كلمة «رمز» بالمعنى الضيق للترجمة المجازية لفكرة ولكن بمعناها الأوسع للتعبير المجازى بلا شك ولكنه غير قابل للتبديل بكلمات من اللغة العقلانية؛ ومن تجربة خاصة : لأنها صيغة تعبير غير قابلة للترجمة مثل تلك التجربة نفسها (٠٠٠)

وسواء أقال الشاعر «أنا» أم لم يقل، فإن نثره سيكون شاعرياً فى الحد الذى سوف يكون فيه تجسيداً لتجربة ذاتية والحقيقة أن النتاج الشعرى يمتلك نوعين من الحقيقة : حقيقة خاصة، مستقلة وحقيقة تتعلق بشخص كاتبها؛ وفى الوقت الذى تكون فيه الحقيقة

الشعرية تبلوراً شعرياً ووحدة منظمة، فإنها انبعاث «مضاعف» للكائن العميق للكاتب. ولهذا السبب فإن هناك دائماً، من قصيدة لأخرى، «لحناً جوهرياً، سمة صاخبة أو صماء»، «الجو الحيوى» نفسه (٠٠٠) ولا يهم إذا ما كانت القصيدة مكتوبة بالشعر أو بالنثر، وإنما المهم أن نجد فيها ذلك «النغم الجوهري» الذى يمنحها أصالتها ويجعل منها عالماً صغيراً يحتل مكانه وسط عالم أوسع. وعلى هذا فالى أى درجة تتداعى الكلمات على نحو لا إرادى وتلقائى لتعيد خلق العالم من جديد تبعاً للنظرة الخاصة بكل شاعر، وإلى أى درجة، على التقيض من ذلك، يختار الشاعر العناصر التى ستعيد تشكيل حقيقة جديدة ويضبطها على نحو إرادى؟ هذا سؤال صعب وشائك، أجاب عنه المنظرون والشعراء بحسب أمزجتهم وبطرائق مختلفة جداً. وعلى أية حال يبدو أنه لا يوجد شعر يستطيع أن يقنع بأن يكون فنياً بحثاً يربط الكلمات بموجب حسابات دقيقة كى يحدث تأثيراً معيناً (كما أراد أبو حامد على تصديق ذلك وهو يؤلف قصيدته الشهيرة «الغراب»)، وعلى العكس لا يستطيع أى من الشعراء مهما يكن «ملهماً» أن يكتب بطريقة آلية بحث من دون أن يستيقظ فيه، وحتى دون علمه، الشعور الفنى الواضح الذى ينظم ويختار.

وهكذا نعود إلى فكرة التنظيم الفنى، فى مقابل صيغتي قصيدة النثر : القصيدة الشكلية أو الدائرية، والقصيدة - الإشراق (أو القصيدة «الفوضوية»)، فإننا لا نعارض الشكل باللاشكل والفن برفض الفن ولكن بصيغتي خلق شعري مختلفين. وتناسب كل واحدة من هاتين الصيغتين مع موقف جمالى وميتافيزيقى مختلف : الصيغة الأولى التى تعطى تنظيمياً إيقاعياً وذاتياً صارماً

تظهر اهتماماً أكثر بالفن الشكلي وموقفاً أكثر وعياً وإرادة، وهى فى الوقت نفسه علم جمال مبنى على النظام والوزن، وبالنتيجة على الشعور بالنظام والتناسق الكونيين، وعلى الرغبة فى المشاركة بذلك؛ أما الصيغة الثانية التى ترفض الصيغ الزمنية والمنطقية وتضع علم جمال المنفصل والإشراق ضد التناسقات التركيبية والإيقاعية فهى تتأتى من رفض للكون كما هو عليه ومن مطلب فردى - ومن هنا ينشأ الاضطراب، ومن هنا يقوم الجهد لاكتشاف عالم آخر أو لخلق هذا العالم الآخر بالسحر الشعري. ومن الواضح أن هذين النظامين الجماليين اللذين يقود فحوص النتاجات إلى رؤيتهما وهما يرتسمان بوضوح، ليسا متصلين تماماً فى الحقيقة لأننا نجد أنفسنا أمام حشد من الحالات الخاصة، وبدرجات وتطورات وأشكال لا تخضع لأى تصنيف ولا ننسى فضلاً عن ذلك أن فى أصل أية محاولة للقصيصة النثرية هناك إرادة فى تحويل شكل جديد، فردى فوضوى فيما يتعلق بالأشكال الموجودة، وفنى فى تنظيمه للنثر فى قصيدة. ومع هذا فأنا أعتقد، على أية حال من الأحوال، إنه توجد فى قصيدة النثر «قطبية» شديدة الحساسية : فالشعراء الذين يتوجهون إلى قطب النظام أو إلى قطب اللانظام ينتهون بالشكل الدائرى أو بشكل الإشراق ويتجمعون فى عائلتين روحيتين.



## الفصل الرابع

### قصيدة النثر الرمزية بعد عام ١٨٨٦

ما إن تفككت أواصر المدرسة بسرعة جداً حتى انقاد الشعراء بفعل ميلهم المختلفة إلى قصيدة النثر فوجدوا فيها شكلاً فنياً، محكم البناء وموسيقياً تارة، وأداة تمرد فوضوى تارة أخرى. وهذا ما يفسر سر التعقيد الذى اكتنف الحقبة التى نحن بصدد دراستها، ولا سيما أن تأثير فاغنر وتأثير الفوضوية كانا يتوازيان آنذاك فى الأدب. ومع ذلك بوسعنا القول إن قصيدة النثر «الفنية» ستكون اعتباراً من عام ١٨٩١ قد أعطت نماذجها الرائعة وأنجزت ألمع حقبة من عملها، وسوف تتجه نحو صيغ أكثر حرية وأكثر فردية عبر تعدد أشكال السنوات التالية كلما ضعف التأثير الرمزي.

فى فجر تلك الحقبة التى سوف تشهد فى آن معاً انتصار المذاهب الرمزية وتفكك التجمعات السريع، ينبغى أن نشير أولاً إلى أن أزمة حادة سوف تبدأ بالنسبة إلى قصيدة النثر مع تبني «الشعر الحر». لقد وجدت أخيراً الأداة الشعرية التى فيها ما يكفى من المرونة كي تتكيف مع كل تموجات الخيال ورجفات الضمير، أداة شعر جديد هوقبل كل شيء وموسيقى وإيحائى أو خلق علم عروض جديد مبني على الإيقاع وليس على «البحر» يشير إلى القطيعة مع كل تقليد شعري كما يمثل فى الوقت نفسه نهاية عصر من الجهود لتحرير

الشكل. وسوف يعدّها البعض إحدى أكثر التجديدات الرمزية خصوصية بقيت حتى بعد زوال الحركة الرمزية<sup>(١٠٨)</sup>. ما الذي تصبح عليه حينذاك قصيدة النثر التي تقدم عليها الوقت؟ إذا عددناها مجرد شكل انتقالي، ومحاولة أولى لتخطيط معوقات فن العروض الكلاسيكي، فلم يعد هناك سبب لوجودها بعد اكتشاف الصيغة الإيقاعية الجديدة. وهذه هي وجهة نظر كثير من الرمزيين ولاسيما غوستاف خان. وإذا كان هذا الأخير ما يزال يخلط الشعر الحر وقصائد النثر في مؤلفه (Palais Nomades) عام ١٨٨٧، فذلك لأنه لم يخرج تماماً بعد من تلك المرحلة الانتقالية التي سوف يعلن بعدها أنه من أصحاب الشعر الحر فقط، ذلك الشعر الذي يحس تجاهه بمشاعر الأبوة! إنه، كما سوف يقول في «مقدمة» عام ١٨٩٧ «نتيجة لقصيدة النثر» والشكل الذي عليه أن يعوض جميع الأشكال الأخرى من الآن فصاعداً وسوف يحدد موقفه من قصيدة النثر في مقال قدمه عام ١٨٩٧ أيضاً إلى «المجلة البيضاء» بمناسبة «بالادات» پول فور. ونقرأ له في ذلك المقال قوله: «يبدو لي أن قصيدة النثر كانت أكثر ضرورة في عصر بودلير مما لو كان ذلك في عصرنا. وأعتقد أنه لو ظل الشعر القديم ثابتاً لآل العمل الذي كان معداً لها الآن إلى الشعر الحر الذي تمنحه وسائلها وحدودها كل هذا الميدان»<sup>(١٠٩)</sup>.

لم تكن قصيدة النثر في نظر (خان) و (دوجاردان) و (لافورغ) و (موكيل) غير شكل انتقالي جاء ثمة للتردد والحيرة، ولم يتوصل أحد منهم إلى منحها استحقاقاتها الأدبية. وينبغي أن نعترف أن جميع النتاجات النثرية (قصيدة النثر أو النثر الموزون) لأصحاب نزعة «التدهور» نحو عام ١٨٨٥ - ١٨٨٦، كانت تبرر كثيراً إهمال جهودهم في هذا الاتجاه بسبب ضعفها وطابعها الهجينى. وسوف يكتب (دورنيس) عام ١٩١٢: «سرعان ما يتبين لنا أن محاولة النثر

الإيقاعى إن هى الا طريق نحاول أن نسلكه ولكننا نتركه لمجرد شعورنا بأنه بلا مخرج». والواقع أنه كان هناك الكثير من الشعر الفطرى ومن الذكر الشعرى اللاشعورى كى يتكون لدينا انطباع بشكل هجينى لا يطاق. إن الشكل الوحيد الممكن بالنسبة لقصيدة النثر هو الواقع... النثر

هل نشهد، اعتباراً من عام ١٨٨٧، زوال قصيدة النثر، ونحن نهبط ثانية إلى الأفق كلما ارتقى الشعر الحر إلى السميت الشعرى؟ ليس ذلك صحيحاً إلا جزئياً: أولاً لأن الشعر الحر لم ينتصر على الفور؛ ولا تمثل حركة الشعر الحر بقيادة زعيمها خان الحركة الرمزية كلها وخاصة في البداية. ففي المعركة التى نشبت بين عامى ١٨٨٧ و ١٨٩١ بين «أصحاب ثيرلين» و «أصحاب مالارميه»، احتفظ الشعر الكلاسيكى بأنصاره المخلصين إلى جمالية مالارميه. وليس لهؤلاء، على العكس، أى حق فى إهمال قصيدة النثر. ومن جانب آخر، ستبدأ فى عام ١٨٩١ مرحلة فردية مفرطة ولما كان «الإيقاع الشخصى» للكاتب هو الشيء الوحيد الذى يتدخل فى اختيار الشكل المناسب للقصيدة، فسوف تطمح جهود الكتاب إلى وضع جميع أشكال النثر والآية والشعر الحر فى مستوى واحد على الصعيد الأدبى، وذلك على نحو مواز لجهود «الفوضويين» الذين يناضلون من أجل إزالة الطبقات الاجتماعية. وإذا كان بريق الشعر الحر قد كشف قصيدة النثر ردحا من الزمن فذلك لأن كبار الشعراء من مثل فيرهيرن، ورنبيه وفيليه غريفان قد اتجهوا صوبه. بيد أن النثر، الذى أهمل لمدة من الزمن شكلاً شعرياً، سيأخذ بثأره نحو نهاية القرن.

## الفصل الخامس

### التوجهات الجديدة

لا يخلو من فائدة أن نحدد في بداية هذا الباب، حيث سنرى بوضوح أكثر ظهور دلائل تجديد شعري، إن النثر خاصة، لا الشعر الحر الذي يتوقع في أغلب الأحيان في علم الجمال الشكلي وفي رغبة تغيير تغرق فيها حدود الحقيقة، هو الذي سيسمح بظهور التوجهات الجديدة: توجه نحو شعر الحياة، الأقرب إلى الواقع والأكثر حماسة، وتوجه نحو شعر التخيلات واللامعقول. وهذه ميول قد يكون بوسعنا من غير شكل ربطها بمبادئ المدرسة الرمزية نفسها، ولكنها وجدت نفسها في الواقع جامدة وعقيمة بسبب الإفراطات الفكرية والمماحكات الجمالية، وربما أيضا كان ذلك بسبب عجز عن إدراك الحياة في إشراقها وفي غموضها.

وسوف تصبح قصيدة النثر تحت أشد أشكالها فوضوية، أداة تمرد على إفراط «الخذلقة» أحيانا، وعلى قواعد وأصناف عقلانية متصلبة جدا أحيانا أخرى.

#### العودة إلى الحياة واستخدام النثر

من المدهش أن نكتشف أن النثر قد استطاع بفارق بضعة سنوات أن يتبنى أداة لفن رفيع يتيح للرمزيين نتائج أسلوبية وإيقاعية غير

متوقعة، ويعد على إنه الشكل الوحيد المناسب لفهم الحياة اليومية في ارتباطاتها، أولترجمة ضوضاء البشرية في العمل، وذلك لأن النثر هو الشكل المستخدم في اللغة اليومية.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن الكتاب قد شرعوا يسمعون نداء الحياة مجددا عبر نتاجين نثرين: «هكذا قال زرادشت» لنييتشه و«الإشراقات» لرامبو.

وكان رد الفعل ضد الحركة الرمزية وضد طريقتها في «إدارة ظهرها للحياة» لا بد منه كحركة رجوع الرقاص (...) بيد أن تأثير نييتشه كان سيوجه طموحات ما تزال غامضة ويشد من عام ١٨٩٣ إلى عام ١٨٩٨ في الحد الذي كان النتاج فيه يستجيب لحاجات أكثر آنية. (سامان) يقرأ نييتشه عام ١٨٩٤، وجيد يسمع (مارسيل دروان) يتحدث عنه ١٨٩٥، وسوف يقرأه عام ١٨٩٦، ويؤكد كتاب (ليشنبيرجر) عام ١٨٩٨ معنى هذا التأثير. وسوف يشير (ريته) في صحيفة «لاپليم» (القلم) بشأن هذه الدراسة إن عند نييتشه شيئا آخر غير إرادة القوة هو «قبول الكون بسرور وعبادة الوجود على الرغم من كل شيء». ألا يبدو إن شتائمه «الشعراء» في «زرادشت» موجهة إلى بعض الجمالين الرمزيين مع أنها مكتوبة نحو عام ١٨٨٣؟ «ليس لأنشودة ربابته من حقيقة أكثر من المرور العابر لأشباح هامسة: ما الذي فهموه حتى الآن من الحماسة؟» «الحماسة» التي سوف تكون الكلمة - الرئيسية لـ «الأغذية الأرضية».

(...) وكان مؤلف «هكذا قال زرادشت» سينفث حياة جديدة في الأدب، إذ يوجد في «مجموع قصائد النثر» هذا شداً وثبة يصنعان

من الأسلوب رقصة حقيقية على حد تعبير نيتشه نفسه. يالها من حيوية فى الإيقاع وفى الصور أيضا!

أفلا تذكرنا كلمتا وثبة ونشوة بحياة رامبو؟ لأن رامبو، مثل نيتشه، يصبح رسول عصر جديد للأجيال الشابة. وما فتىء تأثيره يمتد منذ إعادة طبع «الإشراقات» عام ١٨٩١، هذا الكتاب الذى سرعان ما أسر لب جيد وثاليرى الذى سوف يقول عنه فيما بعد: «كان رامبو ومالارميه إبحائى حياتى». كما كتب جيد إلى ثاليرى عام ١٨٩٢ يقول: «إنى أتعلق: به «الإشراقات» ويقول عام ١٨٩٤ «هاأنذا لا أقرأ غير رامبو منذ ثلاثة أسابيع يا صديقى العزيز...»، مستأثراً فى «الإشراقات» به «صخب الحياة وروعها» اللذين يجعلان من رامبو «خميرة لا مثيل لها»، كما سوف يقول ذلك فيما بعد. وسوف يقول (بول فور): «أنا ورفاقي الرمزيون من الجيل الثانى، لم نكن نقسم إلا بأربعة قديسين: ثيرلين ومالارميه وقيليه دوليل آدام ولوتريامون، ولكن رامبو كان إلها - الإله الملعون - إله الشعر والحياة الشعرية الحقيقة». وتبرهن المقالات العديدة التى خصصت له على أن الأرضية كانت جاهزة آنذاك لاحتواء تأثير «صخب الحياة».

(...) وكان جيد عام ١٨٩٧ مواظباً على إنهاء «الأغذية الأرضية» التى سوف تظهر فى السنة نفسها، ولكن (بول فور) يتغنى فى نتاجه «بالادات فرنسية» بكل مظاهر الطبيعة: «بالادات السهل والمروج والأنهار»، «بالادات الغابة، والغيضة والأنهار»، «بالادات الجبل، وجبال الجليد والينابيع»... ولم يعد ممكناً كتابة «مؤلفات فنية خارجاً عن الزمان والحوادث المحتملة الوقوع»؛ وسوف

يشهد آذار عام ١٨٩٧ ظهور بيان «الحركة الجيمسية»<sup>(١١٠)</sup> فى صحيفة «لوميركير» ، الذى يصرح فيه جيمس بحزم قائلاً: «كل الأشياء جيدة للوصف حينما تكون طبيعية».

### الطبيعية

ومع هذا فقد ولدت فى نهاية عام ١٨٩٦ حركة تطالب بـ «العودة إلى الطبيعة» وتدعى تحمل وزر وضع الأدب ثانية على صلة مع الواقع. ويوم ١٠ كانون الثانى ١٨٩٧ ، عرضت صحيفة «الفيغارو» الطبيعية على أنها «آخر مركب» للأدب، ربانه (سان جورج دوبوهلييه) ومديره إميل زولا (لأن الـ Naturisme (الطبيعية) تدعى انحدارها من الـ Naturalisme وكان «بيان» (بوهلييه) يعلن بتشدد أن «الكتابة الوهمية التى كانت تضنى النفوس فى حوالى عام ١٨٩٠» لا يمكن أن تلاثم «الكتاب المرتجفين» من الجيل الجديد؛ ولم يعد الأمر يتعلق بإثارة «عشيقات ساحرات وأسياد خيالن رقيقين» بل بالتغنى بـ «أعياد الإنسان السامية» وتقجيد «البحارة، والفلاحين المولودين من جوف الأرض والرعاة الذين يسكنون جنب الصقور». وحينما يعدد بوهلييه «الطبيين» فإنه يذكر (ميشيل أبادى)، و(موريس لوبلون) وكذلك أندريه جيد، العبقرية «ذات العذوبة المشوبة بالعاطفة» و(بول فور) الذى كتب «أناشيد شقافة». وإذا ماصدقنا القطعة القصيرة المشوبة بالسخرية التى نشرها جيد عام ١٨٩٧ فى صحيفة (الايرمتاج) بعنوان «المذهب الطبيعى»، فلا يبدو أنه كان فى غاية السرور إثر تصنيف بوهلييه له. وكان عام ١٨٩٦ يستقبل بالسخرية نفسها رسالة فرانسيس جيمس المتلهفة

حيث يصرح قائلاً : « كل هذا الأدب الجديد، سواء أكان من المذهب الطبيعى أم لم يكن، قد تشكل وسوف يتشكل من مثلث زواياه هي أنا وأنت و«بوهلييه» (٠٠٠)

ما هو إذن هذا النثر المعاصر و«الطبيعى» الذى عليه أن يمنحنا تعبيراً «سمفونياً» عن الحياة؟

إن كتاب «شتاء فى التأمل» الشهير «الذى أهده سان جورج ديوهلييه إلى زولا نهاية عام ١٨٩٦» هو قبل كل شئ كتاب غنى وكثيف، كما أنه وسط بين الرواية والمقالة بالنثر وديوان قصائد النثر. «طفع، فيضان نضر تحت وهج الشمس، هذه هى الكلمات المناسبة لتشخيص هذه القصيدة الرائعة حقاً»، كما يقول (ريته). ونجد فيها مزيجاً من التأكيدات من مثل : «لا شئ مما ينشده شكسبير يساوى رائحة الخبز»، وتأملات شاعرية تنبئ نغمتها بنبرة «الأغذية الأرضية»:

«أحس، أحياناً، بعناق الظل. خلية تسطع، سنابل قمح تلتهب؛ ويغنى الماء - لا يمكن أن نفسر هذا. يبدو أننا شهود فنانا . جانب من النفس ينهار، يغنى. لا نفهم؛ لن يحدث شئ. أولئك الذين لم يحسوا بدوار الروح المظلم فى أنفسهم. آه ما الذى سوف يميزونه من فكرى؟» (١١١)

ولوحات خاصة أو قروية مثلما يمكن أن تقدمها الحياة إلى الريف. ليس هناك قط قصائد نثر بحصر المعنى، لكن «عطاء ناثر مدهش»، وثمة غنائية ورنين جميل و«إيقاع أكيد، غنى ومتناسق للجملة». وسان جورج ديوهلييه هو بالتأكيد كاتب المذهب الطبيعى الكبير. وكان لمؤلفه ما يكفى من النجاح كى يثير مقلداً واحداً فى الأقل هو



(ب - ل غارنييه) الذى أراد إثر «شتاء فى التأمل» أن يصف «الصيف» وهو «سلسلة من القطع النثرية المكتوبة - المغناة - تمجد فصلاً من فصول السنة، كما يقول م. لوبلون الذى يكشف له هذا الكتاب عن «مزاج طبيعى عميق». ولكى نتحدث مثل جيمس فإن «المثلث» الطبيعى (بوهلييه ، لوبلون ، منفور) يحتوى على ناثر - شاعر ثانى هو «منفور» الذى نشر عام ١٨٩٦ «سلقى» أو «الانفعالات العاطفية» (٠٠٠)

وبوسعنا أن نضيف إلى المؤلفات ذات الإيحاء «الطبيعى» بضع قطع نثرية أخرى : مثل نشر (فاندبيت) فى كتاب «الساعات المتناسقة»، حيث يجد (موتفور) «انعطافات لذيدة»، و«ه. دور بنييه» «أحاسيس حية وقوية». (٠٠٠) وسواء أكانت هذه القطع النثرية جيدة أو رديئة فهى تدهش بنبرتها الحماسية المتصوفة تقريباً؛ ويتحدث (أو. جالو) فى هذا الشأن عن «حالة من النعمة الدنيوية» وعن «تصوف جديد» يكشفه عند (سان - بولرو)، و(أومو نفور) و(أو. سينيوريه) و(ج. غاسكيه) و(ل.ب. قارغ)، و(شارل لوى فيليب) : الكثير من الكتاب، كما بوسعنا أن نلاحظ ذلك، ممن كتبوا بالنثر خاصة، إذا استثنينا (سينيوريه) (الذى كتب مع هذا بعض النثر الغنائى). ونلاحظ عند كل هؤلاء الكتاب ما يسميه جالو «تأليه للحياة الحقيقية». ولهذا حتى روايتهم أو مقالاتهم تطمح إلى الشعر بموجب شاعريتها والحماسة التى تملؤها.



## الباب الثالث

### قصيدة النثر فى التحول المعاصر

«سيكون الجمال متشنجا أو لن يكون»

بريتون، «بيان السريالية»

«إن اللاوعى واللامنطق والآنى التى هى - كما  
تشير إلى ذلك أسماؤها - امتناع أو نفى  
للأشكال الطوعية التى يدعمها الفعل  
الذهنى، قد حلت محل النماذج التى ينتظرها  
الذهن».

(قالبرى، «منوعات ٣»)



ليس الفصل بين شعر «ما قبل» و «بعد» عام ١٩٠٠ عملية تعسفية، إذ أن فجر القرن الجديد هو حقاً فجر عصر جديد في الأدب وفي تاريخ العالم كذلك. كل شيء سيشجع على تفتح (أو تفجر) شعر فوضوي للغاية، يختلف عن الشعر الرمزي أكثر مما كان الشعر الرمزي يختلف عن الشعر الرومانتيكي : فظروف الحياة ونهجها نفسه سوف تجد نفسها متغيرة بفعل الميكنة، وتطور الصناعة المتنامي وبفعل بعض الاختراعات كالطيران والاتصالات اللاسلكية التي تجعلنا نعيش بمعدل أكثر سرعة على الدوام؛ كما أن السينما والدعاية والراديو تفتح وتفرض علينا صيغاً جديدة في التفكير والتعبير. وحلت المفاجأة والصدمة والطرق المختصرة العنيفة محل تسلسل الأفكار والتطورات البطيئة والالتزامات المتناسقة التي تتكيف معها اللغة الكلاسيكية. فكيف لا يتقوّل الشعر والأدب برمته مع ما سوف يسميه أبولينير «الذهن الجديد»؟ وسوف تزيح ريح الحداثة العاصفة أشكال التعبير البالية وكذلك الطرق القديمة في التفكير والإحساس، كما ستسقط آخر الحواجز بين الشعر والنثر (كما كان ويتمناً يتنبأ بذلك سابقاً) <sup>(١١٢)</sup> بيد أن «الذهن الجديد» هو ليس فقط ذهن نصر وتفاؤل بإزاء الإمكانيات الإنسانية كما كان يظن ذلك أبولينير؛ لقد أصبح، وخاصة بعد عام ١٩١٨، ذهن سخرية مرة وقرود أمام إخفاق الحضارة، ذهن تدمير يهاجم القيم التقليدية بعنف. وسوف تشهد حقبة ما بعد الحرب تطور شكل

شعري « يبدو كما يقول شاپلان، شبيها بمصائبنا وفوضانا والارتباك الذي نرى ضياع الناس فيه برعب لا مثيل له في التاريخ ». إنه شعر مصائب يقتحم المظاهر المنطقية كلها ويسخر من العقل (لأن المنطق والعقل لم يكونا ذوي عون كبير في الغرق الشامل) ويرفض كل قاعدة لأن القواعد جميعها، جمالية كانت أم أخلاقية، وجدت نفسها وقد نسفت من القاعدة في عصر هزيمة شاملة. وهو شعر تمرد وفوضى لم يعد راغبا في أن يدين بشيء للصيغ القديمة كما سوف يؤول به المطاف إلى حد نكران الشعر نفسه في الوقت الذي يحاول فيه أن يتخطاه.

ينبغي إذن ألا نُدهش إذا ما أُلقت قصيدة النثر بعد عام ١٩١٨ من علي ظهرها ثقل همها الفني كله ويحثها الشكلي كي تجرب قفزة ايكاروسية فوق طبيعية. وليس يوسع قصيدة النثر « الفنية » إلا أن تكون خطأ في التسلسل الزمني في عصر لم يعد الأمر فيه يتعلق بخلق أشكال جميلة لا بـ « التعبير » عن أفكار أو مشاعر<sup>(١١٣)</sup> قدر ما يتعلق الأمر بإيجاد منفذ للخروج من عالم لا يطاق العيش فيه. وسوف يؤكد شعراء ما بين الحربين، مثل رامبو، بلوغ المجهول وإيجاد أسرار لـ « تغيير الحياة » عن طريق تخطيم الأشكال كلها (ويضمنها تخطيم اللغة نفسها) وعبر التمرد والفوضى. وبإزاء مثل ذلك التطرف في الفوضى والدمار لا يمكن أن يبقى شيء، لا من « لعبة الشعر القديمة » ولا من كل شكل أدبي أيضا، حتى أن فكرة الشكل نفسها قد دمرت كلياً. والشعر يمكن أن يوجد في كل مكان أو لا يوجد في أي مكان. واليوم أيضا وعلى الرغم من المحاولات التي بذلت لتصبح اللغة ثانية أكثر قدرة على الإيصال، فإنها تعاني أحيانا من استعادة قوتها ونشاطها

بعدها فقدت كل الأوصياء الذين يصونونها فيما مضى. وسوف يكون  
عمرنا بلا شك أكثر من أي عصر آخر بالنسبة إلى الشعراء الصغار.  
هناك ثلاث لحظات عظيمة إذن في التاريخ الشعري للنصف الأول  
من قرننا وفي تاريخ قصيدة النثر خاصة :

- أول ظهور للروح الحديثة مع التيارات التجديدية والتكعيبية؛  
- الهجمة الفوضوية الكبرى للدادائيين والسرياليين التي آلت في آن  
معا إلى تحطيم القيم الشكلية وإلى إعادة تقييم الوظيفة  
الميتافيزيقية للشعر؛

التوجهات الجديدة التي ترسم في أيامنا هذه هي في مصلحة  
التحرر الذي تمارسه السريالية وتسمح بأن نستشف مكانة قصيدة  
النثر في شعر المستقبل.

## الفصل الأول

### فجر شعر جديد

(١٩٠٠ - ١٩١٣)

ربما كانت هناك ضرورة لوجود أزمة شعرية كى تفسح المجال لتجديد الأفكار والتقنيات. وبعد انهيار الحركة الرمزية سنرى أن الجزر يحرف معه جميع أقسام جماليته الميتة، تاركاً وراءه بعض الانتصارات النهائية التى سوف يتركز عليها الشعر الجديد :

الشعر الحر، والفردية والاحتجاج على المفهوم الوضعى للكون :  
والرغبة فى الاتصال بالحقيقة الدفينة عن طريق الشعر وفى «اقتناص أجزاء من الحياة السرية فى فخ اللغة». لقد كانت مرحلة من الانحلال الأدبى ووسعنا القول مع شارل موريس إنه لما لم يكن هناك شىء، فهذا يعنى أننا فى اللحظة المؤاتية لتفتح شىء ما.

وعلى أية حال فقد تم تحرير الشكل نهائياً - وهذا يتمشى مع الفوضى التامة : إذ تستمر قصيدة النثر فى الذوبان فى النثر الشعرى وفى الأشكال الغنائية للرواية، أو أنها تتجدد فى شكل «وجيز» أكثر هو الآية. أما الشعر فهو يتخذ من ناحيته أكثر الانطلاقات اختلافا ويمضى من الشعر الاسكندرى للقصائد «الرومانية» (romanistes) إلى الأشكال المقطوعة والفوضوية للقصائد «التجديدية» الأولى. وفى ذلك الجو من البحث الفوضوى سوف تتطور روح شعرية جديدة محدثة تقنيات جديدة وتناضجا أكثر اندفاعا على الدوام بين مواضيع الإيحاء وبين وسائل التعبير النثر ووسائل تعبير الشعر.



## ١ - الأزمة الشعرية فى بدء القرن وأزمة قصيدة النثر

يوم مكفهر يضىء ميلاد القرن العشرين : فما لارميه قد مات لتوه  
وتشتت تلامذته ورمت الرمزية آخر نيرانها كما أن كتاب (لوكاردونيل  
وفيله) الموسوم "L'Enquete" عام ١٩٠٥ يبين أنه لم تعقبها أية حركة  
جماعية وأن « المدارس » الصغيرة المولودة - ميتة التى تزدان بأسماء مثل  
Humaisme Somptuarisme, Integralisme, ... لم تحمل شيئاً  
مهما للتيار الشعرى إلا ما كان حماسة « حيوية »<sup>(١١٤)</sup> تعانق أفكار  
بيرغسون وحركة التمرد الكبيرة على (رفض الحياة) التى كان يمر بها  
الرمزيون. وبدأ آنذاك فى الأدب وفى السياسة عصر من الهيجان  
والاضطراب. فقد شهدت السنوات الخمس من عام ١٩٠٠ إلى عام  
١٩٠٥، كما يقول (فلوران - بارمونتيه)، « حقبة من الفوضى التامة  
التى كان الشعر خلالها فريسة لأغرب صانعى الألفاظ الرمزية ولأكثر  
المعممين دنساً :

لقد كانت معمعة رهيبة من الكيمياء والسطحية»<sup>(١١٥)</sup> وينبغى ألا  
ننسى أن جيد، بعدما كتب «الأغذية الأرضية» فى تلك الحقبة، سوف  
يترك الشعر ويتجه نحو أجناس أدبية أخرى (مسرح\*)، مقالة،  
رواية)؛ وأن قالبرى قد كف حوالى عام ١٨٩٢ عن كتابة الشعر ولن  
يعود إليه إلا حوالى عام ١٩٢٠؛ وأن كلوديل الذى برز فى مجموعة  
صغيرة كان ما يزال مجهولاً لدى الجمهور الواسع، حتى إن موكلير قد  
خصص له عام ١٩٠١ إحدى مقالاته عن «الشعراء الفرنسيين غير  
المعروفين». وفى عام ١٩٠٥ لم يركاتويل ميندس الذى رد على كتاب

"L'Enquete" لصاحبيه لوكاردونيل وفييله، من يشير إليهم كعقريات جديدة غير «شاعرين كبيرين» هما ادمون روستان ومدان دونو آى... وكان الشعر فى الواقع فى النقطة الميتة. وكانت الرواية ذلك النوع الذى تتزايد أشكاله، هى التى تميل إلى امتصاص جميع الأنواع الأخرى بما فيها «القصيدة» - وعلينا أن نربط هذا الواقع مع الأهمية المتنامية التى يكتسبها النثر الذى تتزايد استعمالاته «الشعرية» حرية ونوعا. لقد أشرت سابقا إلى النتائج التى أدت إلى توسيع مفهوم الشعر الذى نتج فى نهاية القرن : فبعد أن نزع الشعر إلى أشكال تتزايد حرية، كالشعر الحر أو قصيدة النثر، آل إلى أن يفيض بنوع «القصيدة» فى أجناس مثل المقالة والرواية والشئء المرنى. وتتمتع الرواية خاصة بنجاح متزايد كالرواية الغنائية مثل Almaide "d'Etremont" ومثلها «الأغذية الأرضية» وبعد نجاح Annunzio الرواية - القصيدة، التى تدعى كونها «التفسير المتجانس والوصفى للطبيعة والحياة والفكر». ومعنى هذا أن نوع قصيدة النثر سيذوى أو يفقد شخصيته: فمن جانب تبدو الآن قصيدة النثر «الفنية» محكمة البناء شكلا ينطوى على مفارقة تاريخية، مصطنعا ومتصلبا جدا؛ ومن جانب آخر، تميل قصيدة النثر الحرة، بطبيعة فوضاها بالذات، إلى أن تذوب فى النثر الشعرى للأجناس المجاورة، وأن تختلط مع الأشكال الجديدة خاصة.

### قصيدة النثر الفنية : شكل يموت

لم تعد قصيدة النثر «الموسيقية» للمدرسة الرمزية والقصيدة ذات المقاطع متلامتين مع الأشكال الجديدة للعاطفة والعودة إلى الملموس إبان السنوات العشر الأولى للقرن العشرين.

(\*) المقصود بالشاعر ما رآته المؤلفة فى «الأغذية الأرضية» من شاعرية. ثم إننا لا نعلم أن لاندريه جيد مسرحا يعتد به. - المترجم.

إن قصيدة النثر الفنية التى اتخذت فى ذلك الوقت من سنوات الرمزية المنتصرة شكل القصيدة التى تسيطر عليها الاهتمامات «الموسيقية» والأسلوبية، ويرتبط فيها الانفعال بالاهتمام الفنى بلا انقطاع، قد أصبحت بالنسبة إلى الكتاب الشباب (الذين ما يزالون تحت نير الرمزية) تمرينا فى البلاغة بعيدا جدا عن مزاجهم سرعان ما سيهملونه بعد اكتمال شخصيتهم (...). ونضرب على ذلك مثلين:

الأول هو شارل لوى فيليب الذى شرع، وهو تلميذ فى الثانوية (نحو عام ١٨٩٤)، بكتابة قصيدة نشر كانت تحمل هذا العنوان الواعد "Ames d'Alligators" (أرواح قماسيح!) وما أسرع ما ارتقى فى أكثر بحوث المفردات والنحو دهشة بعدما تولع بمالارميه. (...) وكان فيليب، الناثر الجديد، يحلم بخلق نثر يتلاءم و«الحركات الداخلية» التى تحدثها الأشياء فى روح الشاعر (وهو حلم بودلير القديم). ولكن علينا أن نقر بأن الأقاصيص الشعرية تحت عنوان «أربع قصص لحب مسكين» التى نشرها فى صحيفة «الاونكلو» عام ١٨٩٧ - ١٨٩٨ بالنثر المتقن عمدا تبدو مصطنعة للغاية وبعيدة جدا عن طبيعة كاتبها الحقيقية. وسوف يجد فيليب طريقه الحقيقى فى النشر الحقيقى وفى أنواع النشر، بعدما يتخلص من تلك الاهتمامات بـ «التأثير» الفنى.

والمثال الثانى، أكثر أهمية، لأنه يبرز ممثلين اثنين من الجيل الجديد، ولد كلاهما عام ١٨٨٦ هما ريفيير وألن فورنييه. وكانت مجموعة مجلة «شعر ونثر» التى تنضوى تحت لواء (بول فور) تبدو لهذين الشابين اللذين بلغا العشرين من العمر نحو عام ١٩٠٥ تلخيصا لكل ما هو فى الأدب. ولم تكن مجلة «شعر ونثر» شيئا آخر غير «مجلة مختارات لأفضل الشعراء والناثرين الرمزيين» - كما قال ذلك مديرها - (بول فور)

نفسه - وكان كل من (ميريل) و (ماك اولن) و(رييل) و(شيفير) و(هـ) . دو رينييه) و(لورميل) و(بول فور) بالطبع... يقدمون نموذجاً لطابع قصيدة النثر الرمزية. وسوف يحاول الن فورنييه من بعدهم حوالى عام ١٩٠٩ كتابة قصائد نشر لمدة معينة قبل أن يدرك أن موهبته الحقيقية هى الرواية لا الشعر (... ) والواقع أن الن فورنييه سيستطيع استخدام مواهبه فى الرواية الشعرية ويصبح بدوره أنموذجاً لكُتّاب المستقبل (... ) وربما دعتة إلى التفكير كلمة من جيد نقلها إليه ريشير. يقول جيد فى تلك الكلمة بعدما قرأ مقالة لـ (فورنييه) : «لات الوقت، وقت كتابة قصائد نشر» (...) وعلى الرغم من هذا التصريح فقد استمرت «مجلة فرنسا الجديدة» فى نشر بعض من قصائد النثر، من بينها قصائد رونييه بيشفه («ال ب الصغيرة») التى نحس فيها بنكهة «فورنييه» وجمال لا يخلو من الإثارة. ومن ثم فهى قصائد تعطى الانطباع بأنها «أجزاء» من رواية، كما هو الشأن عند ألن فورنييه (... ) وإذا ما كانت قصيدة النثر الرمزية وبحوثها الموسيقية والزخرفية مدانة آنذاك لشكليتها المفرطة، أدركننا أن قصيدة النثر ذات الشكل المحدد وذات المقاطع والبناء المتناسق واللازمات والمجانسات الصوتية ليست غير مخلفات ماضٍ غابر.

وإذا ما استطعنا أن نضرب صفحاً عن قصائد (رونيه فيفيان) من دون عناء كبير، فقد نجنب العدل إذا لم نذكر قصائد مارغريت بيرنا بروفان التى أثار ديوانها المعنون «كتاب من أجلك» الحماسة عند العديد من النقاد لدى ظهوره عام ١٩٠٨. وتجعلنا تلك القصائد المتحمسة والحسية فى آن معاً نفكر أحياناً بـ «أغاني بيليتس» التى تقتبس منها الإيجاز والجمال التشكيلي؛ ولكن غنائيتها أكثر حماسة

وأصالة. وينبغي أن نضيف أننا نحس هنا أيضا بالتيار القوي الذي يقود النثر «الفني» نحو الأشكال المنظومة شعريا: إذ أن نثر مارغريت بيرنا بروفان موشى بالشعر المرسل ويؤكد البعض أن (فاغيه) قد وجد فيه سوناته تقليدية... (...) وينبغي أن نعتزف بأن تلك الأشكال، مهما كانت جميلة (إذ يحتوى ديوان «كتاب من أجلك» على قصائد جميلة للغاية) شيئا غير مرتبط بالحاضر. فهي تنطوى على نظام ونقاء وتناسق لا تتطابق بسهولة مع اللا امتثالية والحاجة إلى الطارئ والوثبة الفوضوية نحو أكثر أشكال الحياة الحديثة إثارة التي تميز السنين الأخيرة لما قبل الحرب؛ وهى أشكال تتصل بحركة التقهقر، حركة العودة الباطلة إلى نظام منصرم التي جعلت من الكلاسيكية الجديدة آنذاك حركة محكوم عليها سلفا<sup>(١١٦)</sup>. (...)

## ٢ - توجه حديث للنثر: الآلية

يشير فلوران بارمونتيه، خلال حديث له عام ١٩١٤ عن التقنيات الشعرية الجديدة، إلى أن «شيئا ما يدهشنا أولا: هو أن أعظم الشعراء الغنائيين المعاصرين من مثل بول كلوديل وسان بول رو وهان رينير وبول فور واندرية سواريس قد أهملوا الشعر ليعبروا عن أنفسهم فى نثر إيقاعى يكيفه كل واحد منهم وفق مزاجه...». ويضيف (ف. بارمونتيه) فى تعليق له عن نجاح «الدورة الغنائية» و«الآية» قائلا: «سوف يكون ذلك تطبيقا حديثا وأكثر منطقيا للشعر الحر الذى كثيرا ما يكون تقطيعه غير مبرر وتعسفيا. وهكذا سوف تكون بحوزة الشعر الغنائى أداة وسط، أقل جورا من الشعر وأكثر مرونة وأنسيابية وموسيقية من النثر»<sup>(١٧٧)</sup>. إنه شكل مزيج فى الواقع والوحيد بلاشك

الذى يستحق فعلا تلك الصفة المنسوبة خطأ فى الغالب إلى النثر الشعري أو إلى قصيدة النثر (الذين هما نثر)، أو المنسوبة بخطأ آخر إلى الشعر الحر (الذى هو شعر). والآية هي «شعر» دونما ريب، ولكن فى المعنى الأوسع الذى يفهمه فيه كلوديل حينما يعرف الشعر بـ «فكرة مفصلة بفراغ»<sup>(١٨٨)</sup>. ومن جانب آخر يوجه الآية ميل بوسعنا القول إنه مغاير لميل الشعر الحر: فبينما يولد الشعر الحر من رغبة فى تطويع الشعر الكلاسيكى وتقريبه من أوزان النثر الحرة، لا تبدو الآية فى أغلب الأحيان شعرا حرا موسعا ومبسوطا إلى درجة تغطية أسطر عديدة، بل نثرا يتراصف ويتركز كلما جعله الشد الغنائى أكثر قابلية للشعر. وكان أنصار الآية عموما شديدي التأثير بالإنجيل الذى تشكل تناسقاته ومطابقاته وتناقضاته (قوافى منطقية) يمكن استخدامها فى النثر وفى الشعر كما يفعل أحيانا ويتمن الذى يوحد أسلوبه الشعري الملفخ فى آن معا وسائل الشعر والنثر؛ ولأن معظم الشعراء قد خضع كذلك لتأثير أقدمهم وألمعهم وهو كلوديل، فسوف أذكر أن هذا الأخير لا يعد آيته «تفككا للشعر الكلاسيكى، بل تطورا أعلى وأخيرا للنثر. إن خط التطور لم يصدر عن الشعراء الفرنسيين الكبار، وإنما عن السلسلة المتواصلة من النادرين العظام ممتدة من أصول لغتنا حتى آرثر رامبو»<sup>(١٩٩)</sup>.

لقد رأى كلوديل وسواريس وميلوز وسان جون بيرس أنه ربما كان من مصلحة النثر والشعر «أن يزاوجا وسائلهما»<sup>(٢٠٠)</sup>

## كلوديل

حدد كلوديل موقفه من الشعر فى كتابه الموسوم «تأملات ومقترحات حول الشعر الفرنسى» الذى ألفه عام ١٩٢٥. فهو، من

ناحية، يرى فى الشعر «عنصر اللغة الخام... وفكرة معزولة ببساطة»<sup>(١٢١)</sup>، مجمع «أفكار وصور وذكريات ومعلومات ومفاهيم»<sup>(١٢٢)</sup>، ينبغى «أن تترك له الوقت، حتى وإن كان مجرد ثانية واحدة عن طريق الفقرة ليتحد مع الهواء الطلق بموجب حدود مقياس يسوغ للقارئ فهم تركيبه ونكهته دفعة واحدة»<sup>(١٢٣)</sup>. وصفوة القول إن «البياض» يسمح لنا بالتطابق مع انطلاقة الفكرة الخلاقة التى تعمل بـ «طلقات» متتالية : وبذلك يتميز الشعر من النثر.

ولكن كلوديل بعدما قام (بهذا التمييز الشكلى بين الشعر والنثر أسرع فأضاف أن الشعر، بمقدار ما يتعلق الأمر بالأدب الفرنسى، «هو ليس فى الغالب غير النثر «المركب»، بينما النثر من ناحيته محمل ومضطرب جدا بالشعر الفطرى».

ومقالاته حول الشعر الفرنسى كلها هجوم عنيف على الشعر الكلاسيكى وقيوده المزعجة وطابعه «البيدقى الآلى». وهو يعارض هذا الشعر بـ «وسائل علم عروض يرتكز على الكمية وعلاقات النبرة... لا على العدد»، ويمضى كى يضرب مثلاً على هذا «التوافق الداخلى للرين» إلى أسياذ النثر عندنا وهم باسكال وبوسويه ورامبو. ومن لا يعرف الصفحات الشهيرة التى خص بها كلوديل تقنية رامبو؟

لقد وجدنا أنفسنا فى طريق مسدود لأن الشعر كله فى فرنسا قد لجأ إلى النثر (...). كيف الخروج من هذا المأزق؟ هذا ما يجب على شعراء العصر الحالى أن يجتهدوا فيه بالاستفادة من الدرس الذى أعطاه موريس دوكيران ورامبو. ففى الواقع «أن الشعر والنثر قد انتهيا اليوم بنقطة تطور حيث ربما يكون من مصلحتهم أن يزوجا وسائلهما»<sup>(١٢٤)</sup>.

هذا إذن ما أراد كلوديل فعله: أن يوحد النبض التنفسى للشعر «المعزول فى البياض» مع ثروة التناسقات الإيقاعية المتجانسة للنثر. ووحدة آيته لا تكمن فى عدد ثابت من المقاطع - كالشعر الكلاسيكى - ولا فى «الجزء» المنطقى - كالشعر الحر - بل فى «بث فكرة» كاملة بنفسها، تشكل وحدة واحدة.

وهنا علينا أن نوضح الفرق بين الآية فى مسرحيات كلوديل والآية فى قصائده. فليس بوسعنا على سبيل المثال أن نحدد تماما الآية فى «رأس ذهبى» والآية فى الـ (Odes) وملاحظات ريفيير ذاتعة الصيت على الإيقاع «التنفسى»، التى تظهر الحالة العميقة لذلك الذى يتكلم وتتغير معه، تنطبق خاصة على آية المسرحيات المكتوبة من أجل أن تقال. (...) وتقرب الآية عند كلوديل أيضا من النثر وهى توحد وسائل البلاغة ووسائل الشعر. ولنقل إن البلاغة فى نظر كلوديل تمت بصلة إلى الشعر لأنها حركة ولأنها تفرض على اللغة أشكالا أسلوبية ديناميكية - وهى ما يسميها «الجملة» أو «الباعث»<sup>(١٢٥)</sup>؛ وحضور كلمة «بلاغة» فى الجملة التى يفسر فيها كلوديل أن الشعر الحقيقى فى فرنسا موجود فى النثر هو فعل متميز إذ أن «كل ما هو موجود فى اللغة الفرنسية من ابتكار وقوة وعاطفة وبلاغة وحلم وقريحة ولون وموسيقى تلقائية ومشاعر، وباختصار كل ما يجيب على نحو أفضل عن فكرة أن الناس تكتب الشعر عموما منذ هوميروس، لا يوجد فى الشعر بل فى النثر». ويحقن كلوديل الشعر الفرنسى الذى أفقرته الممنوعات الكثيرة والرقعة المتناهية بدم البلاغة الحماسية القانى ويعلم بلاغة نابع من أعماق الكائن. (...)

وسوف تكون القصائد المكتوبة بالآيات إذن - بصورة عامة - منظمة جدا ومبنية على مواضيع عظيمة سوف تتطور منها تلك القصائد



بطريقة خطابية وموسيقية فى آن معا. أى أنها تدخل فى صنف القصائد المبنية الخاضعة لنظام صارم؛ وأن شعراءها يصنفون من بين شعراء التناسق والديمومة؛ بين منشدى القوى الأزلية التى قبلها الإنسان «التوفيقى» بهدوء. (...) وشعراء من مثل كلوديل وسان جون بيرس وميلوز قد اختاروا نهائيا بين النظام والتمرد. إذ أن شعرهم يفترض سلفا نظاما كونيا يتخذ الإنسان فيه مكانه، كما يبدو كل تمرد فيه ليس محطما فحسب، وإنما عابث ومضحك أيضا.

### ٣ — العودة المتزامنة للشعر الكلاسيكى

#### وقصيدة النثر : الفنتازيون

(...) منذ حوالى عام ١٩١٠، ارتسمت نهضة قصيدة النثر وأتاحت لنا التفكير أن الأزمنة الشديدة التى تحدثت عنها ربما كانت فى الحقيقة صحية وحتمية. لقد ردت قصيدة النثر إلى نفسها، فخلصتها من الوخاصات الرمزية ومن الوهن الكلاسيكى فى آن معا، وحررتها كذلك من مخاطر التزييف المتأتمية من تواطؤها مع أجناس أخرى. وسوف يكون بإمكانها أن تصبح - وسوف تصبح فى الواقع - أداة اختيار سيعبر الجيل بفضلها عن ميوله الدفينة ورؤيته الأصيلة عن العالم. ومن المثير للفضول تماما أن نشير إلى أن تجديد قصيدة النثر يتزامن إلى حد ما مع عودة إلى أشكال فن النظم الكلاسيكية. إن التاريخ الأدبى يعيد نفسه، إذ نحن نتذكر أن «أنصار المارميه» والشعراء الآلايين وغيرهم ممن لم يتبنوا الشعر الحر كانوا فى حوالى عام ١٨٨٧ يجدون فى قصيدة النثر متنفسا لوثباتهم نحو الحرية الشكلية، وكذلك فعل الشعراء «الفنتازيون»، فإنهم حين عادوا حوالى

سنة ١٩١٠ إلى الشعر الموزون، عادوا في الوقت نفسه إلى قصيدة النثر المتبينة كشكل ثانٍ إن صح القول إلى جانب الشعر الكلاسيكي لاستيعاب كل ما قد يعمل على تفجيده، وكل ما قد يأبى أن يصب في قالب ضيق. ولهذا السبب فإننا دهشون للتجديد الفريد واللهجة الجديدة لتلك القصائد التي تترجم ما لجيل الشباب من أحلام غريبة وانفعالات وضجر. (...) وبوسعنا أن نقرأ منذ عام ١٩١٠ في مجلة «الرينوفاسيون أستيتيك» (التجديد الجمالي) بعض قصائد النثر التي سوف يجمعها كاركو في الديوان الموسوم (Instincts) (غرائز) عام ١٩١١ وفي ديوان (Au Vent Crispe du Matin) (عام ١٩١٣). (...) ويقع أحيانا عدد من هذه القطع التي تشكل المقاهي الشعبية والحانات الخفية إطارها في النثر الوصفى. يولد الشعر من الإحساس بسر محقق وبهالة من الخيال الغريب الذي يجعل أحيانا حقائق قذرة. فتصبح تلك الحانات والأماكن السيئة غرف انتظار الحلم والهروب «إلى أى مكان خارج العالم». ويتلاشى الديكور الحقيقي ويفقد متانته: «ينزل السقف شيئا فشيئا: إنه متحرك وخيالى. وترجع كتلته الثقيلة وترجع معها كل البيت الملبد بالغموض» (١٢٦). إن الشعور بالسر الحضرى ومزيج الرغبات الغربية من القلق والضجر وسط العتمة مدين إلى حد كبير لبودليير. وقصيدة من مثل «جو حلم» تدعونا إلى التفكير، وكثيرا ربما بـ «دعوة إلى السفر». ولابد لنا من الاعتراف بأن باريس كاركو هي ليست باريس بودليير، وأن ميل «الحداثة» يتخذ هنا وهناك أشكالا مختلفة جدا. حتى إن موضوع الذكرى والأسف البودلييرى جدا يكتسب عند كاركو نبرة شخصية جدا مرتبطة بشعور حاد لهرب الزمان والشباب المفقود نهائيا. وهكذا نقرأ فى قصيدة "Le

"Souvenir" (الذكرى) وفى قصيدة "Venus des Carrefours"  
(فينوس ملتقيات الطرق):

«فينوس، عراؤك العاجى، السام والمزهر بالصور الرمزية، يخامر  
ظهور شتاتى الطويلة. كم من اللحظات أمضيت أمام النار التى  
كانت تضطرم، تذكر وجهك والضحك العريض الصامت الذى كان  
يلوى ثغرك. كان اليوم الضبابى يبقى معلقا فى الهواء، وأحيانا  
صرخة القاطرات التى ترتفع من النهر توقف حياتى...» (١٧٧).

واليوم أيضا مازال كاركو يعنى بقصيدة النشر. وقد خصص فى  
الواقع مقالين لذكر أسماء أعمال هذا النوع، بيرتران وبودليير  
ولوتريامون ومالارميه، دون أن ينسى فيرلين ولافورك. ومن المؤسف  
أنه فاته أن يحدثنا عن محاولاته الخاصة وكذلك عن قصائد صديقه روبير  
دولا فيسبيغ الجميلة للغاية. إلا أنه أعلن فى مكان آخر وبقوة إعجاب  
بكاتب (Laby rinthes) و"Derelicts" فى الوقت الذى كان يعطينا  
فيه بعض التفاصيل عن شخصيته الغامضة. ومنذ عام ١٩١٣ كان  
كاركو يقدم «كلوديان» فى مجلة «شعر ونثر» من بين «الشعراء  
الفتنازيون» إلى جانب أبولينير وتوليه وبيلدان، فقد كتب يقول عنه  
«إن له خيالا متقددا على الدوام ومرضيا، وهو لا يبالي بالانحطاط إلى  
متعنا الإنسانية المتواضعة لأنه وجد طريق الجنات  
الاصطناعية» (١٣٨). وكلوديان هو لافيسبيغ الذى كان يعمل معيدا مع  
كاركو فى ثانوية آجن، يبعث قصائد نشر موقعة تحت ذلك الاسم إلى  
مجلات «لافالانج» و«پوتيزى» و«ليزاكرى فرانسيسه». وينشر العدد  
نفسه من مجلة «شعر ونثر» لكلوديان أربع قصائد نشر متميزة جدا من  
بينها «حياة» التى تصف وجودا حالما يضيئه شر خفى (...). ومما لا

شك فيه أن كثيرا من كتابات النثر ستخصص اعتبارا من العصر السريالى بـ «الحديث الرائع» ولغرائب الحياة الباريسية، ولكنى لا أعتقد أن أحدا قد نجح أكثر من لافيسبيغ فى إثارة حياة المدن الخفية والغريبة فى آن معا وكذلك الأعماق المضطربة لقلب إنسانى. هناك حقا تبعا لمصطلح بودلير «سحر إيحائى يحتوى فى آن واحد معا على الفاعل والمفعول، وعلى العالم الخارجى بالنسبة إلى الفنان والفنان نفسه» (...) ومع ذلك يبدو أن لافيسبيغ الذى اهتم بقصيدة النثر بحيث (يفكر فى أن يخصص لها مختارات فى نهاية الحرب قد حاد شيئا فشيئا عن ذلك الشكل وفى ديوان (Derelicts) عام ١٩٣٣، لا نجد غير قصيدتين نثريتين جميلتين جدا إلى جانب قصائد أخرى يميل شكلها إلى الآية. وقد توفى الشاعر بصورة محزنة بعد ذلك بأربعة أعوام حين دهسته شاحنة على طريق فرساي. إنه كان إلى حد ما رائد قصيدة نشر جديدة حديثة و«سريالية» فى آن معا - إذا ما سلمنا مع اندريه بريتون بأن ما فوق الحقيقة هى النقطة التى يمتزج فيها الحقيقة والحلم «فى وحدة مظلمة وعميقة». بيد أننا سنرى ظهور الاتجاهات التى ستجدد الشعر حقا عند بعض الكتاب الذى هم كما يقول م. ريمون «الجناح المتقدم للفتنازى» الذى ربما يكون من الإنصاف أكثر أن نسميه «مجموعة ابولينير» (...) ويسعى ابولينير وأصدقاؤه إلى خلق أشكال شعرية جديدة، أشكال تتطلبها «الروح الجديدة». وفى الوقت الذى يتحول فيه مفهوم الشعر ويحدث التطور وباتجاه التحديث والتكعيبية، ستجد تقنية الشعر نفسها مضطربة.

## ٤ - من شعر الواقع إلى الشعر التجديدي

ديرتان وشعراء الملموس، شعر الحياة

الحديثة : إبولينير، مارينيتي، سوندرار.

القطيعة مع "لعبة الشعر القديمة".

حدث منذ عام ١٩١٠ وقبيل هذا العام رد فعل ضد الرمزية، وضد ما هو «ذهني» مفرط وفكري أكثر مما ينبغي ضد ما هو في غاية البعد عن الحياة، كما كان هناك سعى حثيث في قيادة الشعر نحو الحقيقة الملموسة. وكان جيد، كما نذكر ذلك، قد رسم مبدأ شعر الواقع ومثاله. بيد أن حركة «التجديد» التي انطلقت من هذا الاتجاه سوف تمضي إلى ما هو أبعد من ذلك مستهدفة خلق شعر «الحاضر»، شعر حديث تماما من حيث الإيحاء والشكل. إن شعر الواقع والشعر التجديدي هما بمثابة مرحلتين في التوجه نحو روح شعرية جديدة؛ ونشهد في الوقت نفسه إصلاحا كبيرا للكتابة.

### شعر الواقع. ديرتان وشعراء الملموس

لا مفر من التفكير بـ جيد وأسراره في تأليف «الأغذية الأرضية» حينما نرى في أية ظروف أحس فيها أندريه نيفو (ديرتان) بالحاجة إلى الاتصال المباشر بالواقع الملموس. يقول: ومازلت أرى نفسي وأنا أتخلى عن كل وسيط لدى خروجي من طفولة عليلة عاطفية ومنطوية على نفسها، محاولا أن أقيم مع الأشياء وفي حدود إمكاناتي «صلة» قوية محددة بلاشك ولكن مباشرة ومطلقة<sup>(١٢٩)</sup>. صلة مباشرة : أي أن الأمر كان يتعلق بإبعاد كل المفاهيم والمعطيات المجردة التي تضعها المعرفة الفكرية حاجزا بيننا وبين الأشياء. مشروع تحرر من العقلنة سوف يعرفه

ديرتان حينما يقدم عام ١٩٣٨ كتابه الأول الموسوم «المرحلة الضرورية» (الذى ألفه بين عامى ١٩٠٠ و ١٩٠٥) على هذا المنوال: «عكس البصمات التى يطبعها العالم على الحواس والروح من دون أى وسيط»<sup>(١٢٠)</sup>. ومحاولة من هذا النوع بالطبع لا تتطلب أصالة الرؤية فقط، وإنما تتطلب أصالة التعبير أيضا. وديرتان الذى يكتب بالنثر يجدد فن النثر الوصفى. ولكى يرد لنا الإحساس بكل قوته أى فى حالة الولادة إن صح التعبير فإنه يلجأ إلى أكثر الوسائل جرأة. ويستخدم هذا المبتدئ بالآداب فى مهارة مدهشة التعداد والاستعارة والإضمار والتجاور وطرق التعبير المختصرة (...).

إن هذه الحيوية وهذا البحث عن «توليد صدمة» هما حديثان وعصريان جدا. فضلا عما فى كتابه كله من جهد مدهش لإعادة خلق اللغة وتكوينها وجعلها تتغير بحيث يخلق من جديد، إذا صح القول وفى كل حالة وضع جسدى أو انطباعى حسى عضوى بالإيقاع نفسه. لأن الجسد يؤدى فى هذا الشعر دورا من الدرجة الأولى. ويعد ديتران إلى حد ما خالق شعر «فسلجى» مثل آرتو (...). بيد أن هذا الجهد لإعادة اللغة «إلى منابعها الحيوية وتغيير شكلها وتخطيطها وإعادة صهرها حتى تكف عن الخداع والخيانة». هذا الجهد الذى ينطبق على الشعر والنثر ينتهى بلاشك بنثر تعبيرى وأصيل على وجه الخصوص (...). ولنلاحظ قبل كل شئ أن ديتران لا يكتفى بالوصف المجرد، بل يبدى على الدوام رغبة كلوديلية فى البحث عن معنى كل مشهد وفى فهم سر العلاقات بين الطبيعة والإنسان؛ إن الفكرة المركزية لتبادل مستمر بالطاقة بين الطبيعة والإنسان الموجودة على الدوام فى مؤلف ديتران نجدها فى صميم ديوان «المرحلة الضرورية» الذى سوف يصبح

فيما بعد الجزء الأول من مجلد «فتوحات العالم» حينما سيعطى ديرتان هذا العنوان الشامل لمؤلفه. وتأخذ الطبيعة كل معناها بفضل الإنسان فقط، كما «يمتلك» الإنسان العالم في الحد الذي يسعى فيه إلى فهمه بطريقة عميقة وعضوية. ونحس في المقام الثاني عند ديرتان بالرغبة في تنظيم نثره في مجموع كثيف متماسك له وحدته ومعناه الخاص. وإذا ما قبل ديرتان بالأشكال كلها والمواضيع كلها وطرق التأليف كلها، فإنه يكمل ويحدد «قانون التوسع» هذا بـ «قانون مقيد» ينطبق «على العدد وعلى الجزء وعلى المجموع وعلى الهدف والموضوع»<sup>(١٢١)</sup> (...) وإذا أضفنا أن «نبرة» ديرتان ترتفع أحيانا كما هو الشأن في «القصيد العاشقة» إلى أعلى حدود الغنائية فمن الممتع ملاحظته أن الشاعر قد اختار النثر الأكثر حرية ومطاوعة وحيوية من أجل تجديد الشعر.

## ٥ - الحركة التكعيبية الأدبية. بداياتها. جماليتها تحويل التراكيب الأدبية. تجديد قصيدة النثر بالأفكار التكعيبية : جمالية المنفصل. جمالية القصيدة - الشيء (البصرية).

الناس كلهم يعرفون كم تأثر الشعراء الشباب الفنتازيون والتجديديون بالرسم ،فعل تأثير إحدى تلك الحتميات الداخلية التي تحت جيلا كاملا إلى ما يمكن أن يغذى حاجاته الدفينة على نحو أفضل أكثر مما لو كان ذلك إثر مصادقات ولقاءات وميول فردية. ففي حين كان الجيل الرمزي بأكمله الخاضع لتأثير فاغنر يحلم بشعر «موسيقى»، يبحث جيل ما قبل الحرب عن توجيهاته لدى الرسامين، ويتجه نحو شعر أكثر بصرية. وعقد الشعراء الشباب صلات وثيقة مع رسامي

الطليعة، بيكاسو وبراك وديران... (بل إن بعضهم مثل ماكس جاكوب تردد بين الشعر أو الرسم)؛ ويكتب سالمون وساندرار وريقردي فيما بعد بقليل مقالات أو كتيبات للتعليق على نتائج الرسامين التكعيبيين. ويصبح اپولينير أخيرا بكتابه حول «الرسامين التكعيبيين» فى عام ١٩١٣ منظر الثورة التصويرية. وتتضح للمؤلف بموجب هذا الكتاب قضية مشتركة للشعراء والفنانين. فقد كتب على سبيل المثال يقول إن : «الوظيفة الاجتماعية للشعراء والفنانين العظام هى التجديد المتواصل للمظهر الذى ترتديه الطبيعة فى نظر الناس»<sup>(١٣٢)</sup>. وحينما يلقى اپولينير بنفسه فى المعركة للدفاع عن رسم بيكاسو وبراك وميتزنجر وجوان غرى، نحس جيدا أنه يدافع فى الوقت نفسه عن قضيته الذاتية وقضية التكعيبية الأدبية.

ولكن ما الذى ينبغى أن نفهمه من «تكعيبية أدبية»؟ هذا تعبير آخر من التعابير المشوشة التى يستعملها البعض دون الاكتراث بما يمكن أن تعنيه بالضبط، بينما ينكر عليها آخرون أى معنى. إلا أنه بات من المؤكد أن رد فعل الرسامين ضد الانطباعة، ورد فعل الشعراء ضد الرمزية قد اتجهوا الوجهة نفسها وتحملا مصائب مماثلة. ولما كان الرسامون والشعراء تحدوهم الرغبة نفسها فى العودة إلى الواقع وإلى «الشئ المحسوس» احتجاجا على عالم الانعكاسات والمظاهر المتحركة التى سحرت أسلافهم فقد انتهوا، على نحو متناقض للغاية، بنتائج مستقلة تماما عن الحقيقة الخارجية : فى «لوحاتهم - البصرية» و«قصائدهم - البصرية» لم تعد ترمى إلى إظهار الواقع بل إلى أن تصبح نتاجات فنية قائمة بنفسها، وهى لا تثير شيئا آخر غير مؤلفيها أنفسهم.



كتب ابولينيير يقول: «إن ما يميز التكعيبية من الرسم القديم هو أنها ليست فن تقليد ولكن فن إدراك يطمح إلى الارتقاء حتى الخلق»<sup>(١٣٣)</sup>. هذه هي بالضبط الفكرة التكعيبية التي سوف يطبقها ريفردي على الشعر حينما قال في عام ١٩١٧ في كتابه الموسوم بـ «مقالة فى الجمالية الأدبية» إن الفن يجب ألا يكون مرتبطا بالواقع ولكن عليه ألا يطلب من الحياة «غير عناصر الواقع التي هي ضرورية» إلى خلق نتاج فنى لنفسه دون أن يستنسخ شيئا ولا أن يقلد شيئا»<sup>(١٣٤)</sup>.

وهكذا فإن الفنان (الرسم أو الشاعر) الذى يفصل عناصر الواقع ثم يعيد تركيبها لـ «يحاول أن يحل الحقيقة بمقتضى الذهن محل الحقيقة بمقتضى الحواس، يبين موقفا فاعلا وبناء على نحو غريب.

إلا أن من الواضح أنه إذا كانت الأفكار الرئيسة الكبرى هي نفسها فإن الوسائل الفنية المطبقة على الرسم، وهو فن المكان، وعلى الشعر، وهو فن الزمان، لن تكون متشابهة. وهنا بوسعنا، على ما أظن، القيام بملاحظة غريبة بشأن هذا «البعد الرابع» الذى كثر الحديث عنه فى ذلك العصر فى أوساط الرسم (أثر أعمال اينشتاين بالطبع). وبمقدورنا أن نسأل إذا لم يكن من الواجب أن نرى فى الميدان الجمالى فى ذلك البعد الرابع الذى يفسره ابولينيير تفسيرا ميتافيزيقيا غامضا جدا<sup>(١٣٥)</sup>، جهدا يبذله كل فن للخروج من الأنواع التى تقوقع فيها حتى ذلك الحين كى ينال البعد الذى يفتقر إليه: فالرسم، وهو فن المكان، يلتحق بالزمان؛ كما يلتحق بالمكان الشعر الذى هو فن الزمان. وبمقدورنا التفكير فى الواقع بأن الرسم التكعيبى لا يفترض إظهار البعد الثالث فقط (أى حجم الأشياء)، وإنما يظهر «البعد الرابع» أيضا، أى الزمان على لوحة ذات بعدين - كتب كليز وميزانجر يقولان:

لماذا لا يدور الذهن «حول الموضوع ليدرك فيه مظاهر عديدة متتالية، ما أن تنصهر فى صورة واحدة حتى تعيد تشكيله ثانية فى الزمان».

هكذا يصور التكعيبون آتيا على اللوحة الملامح العديدة للشيء نفسه منظورة من زوايا مختلفة. وعلى النقيض من ذلك سيسعى الشعر وهو فن الزمان إلى أن يستعير من الرسم طابعه «الفضائى» و«الآتى» - لأنه مرتبط كما كان يعتقد حتى ذلك الحين بقراءة متوالية طبيعيا. لن أصر على الطابع الميتافيزيقى لطموحات يمكن القول عنها إنها تهدف إلى انتهاك القوانين الظاهرية للواقع كى تفهم هذا الواقع فى شموليته. بيد أن من المفيد أن نرى بماذا استطاعت هذه الطموحات بلوغ التراكيب الأدبية وتعديلها.

وبما أن الشعر مدون على الورق طباعيا فإنه يمتلك شيئا فضائيا سيحاول المرء التشديد عليه إلى الدرجة التى يبهز بها النظر كما يدهش الروح وذلك بترتيب عناصر القصيدة على الصفحة كما يفعل الرسام الذى يملأ لوحته. وريقردى حينما

### النجمة الهاربة

السماء  
نامت على  
الشوك

الكوكب فى المصباح

اليد  
تمسك الليل  
بخيط

قطرات دم تفرقع على الجدار

وريح المساء

تخرج من أحد الصدور (١٣٦)

سوف يبرر مثل تلك الحداثات الطباعية بـ «الحاجة إلى أن نغلاُ بالمجموع الجديد الصفحة التي كانت تصدم النظر حينما كانت القصائد بالشعر الحر قد جعلت منها إطاراً مليئاً على نحو غير متناظر»<sup>(١٣٧)</sup> (...) وينبغي ملاحظة أن الإجراءات «الإجمالية» تسمح بأن تعرض للقارئ في آن واحد عناصر لم يكن يوسع الأدب القديم عرضها إلا بالتعاقب. إنها عناصر لوحة يعانقها البصر بنظرة واحدة وانطباعات متعددة ومخلوطة أو هي أصوات تتكلم في الوقت نفسه. وهنا نعثر على ذلك الأمل القديم في الهرب من المتعاقب ومن المد الزمنى الذى يوجد كما رأينا ذلك فى صميم كل شعر. وحتى حينما لا تشوش الطباعة أبيات الشعر التكعيبية التى تعمل بتفكيك وتجمع عناصر قسرية تقرباً فإنها تقرب إرادياً أفعالاً متباعدة فى المكان والزمان، وتعمل على تركيب مظاهر الحقيقة المتعاقبة. وهكذا نجد فى قصيدة (Zone) التقارب العنيف للأماكن والعصور:

ها أنت فى مرسيليا وسط الرقى

ها أنت فى كويلونس فى فندق جيان

ها أنت فى روما جالس تحت شجرة زعرور من اليابان

ها أنت فى امستردام مع شابة تجدها جميلة وهى قبيحة

ولم يعد بوسعنا إذن أن نقول عن القصيدة إنها «تنساب»، لأنها تشكل وحدة كثيفة وموضوعاً تتداخل عناصره فيما بينها وتتحد بموجب المنطق الخاص بالقصيدة. كما أن غياب علامات الترقيم يلغى أية فكرة بالانسياب المتواصل الملىء بالوقفات. ولم تعد كلمات الجملة أو أجزاء الفقرة مربوطة كعلامات الموسيقى ولكن متجاورة كبقع ألوان فى لوحة رسم.

ومثل تلك الطرق البنائية هي في الحقيقة بعيدة جداً عن النثر وعن الشعر الكلاسيكي. فالإجراءات المكانية التي تحدث عنها توا ليست ممكنة بالطبع إلا مع الشعر الحر؛ أما النثر فهو على العكس أحداث تتلاحق بصورة جوهرية وسلسلة من الجمل. وقد أشار ريفردي (الذي يتحدث بالحقيقة عن النثر غير الشعري) إلى التمييز الذي ينطبق على الفكر الخلاق كما ينطبق على الفن الشكلي إذ يقول إن «الشاعر يفكر بأجزاء منفصلة وأفكار منفصلة وصور يشكلها التجاور؛ أما الناثر فهو يعبر عن نفسه ويطور سلسلة من الأفكار الموجودة فيه والتي تظل مرتبطة منطقياً. إنه ينشر. والشاعر يقرب» (١٣٨).

هل تبدو قصيدة النثر إذن للتكعيبين فناً قديماً لا يمكن استخدامه مستقبلاً؟ تثبت لنا الوقائع عكس ذلك لأن جاكوب وريفردي نفسهما قد ألفا قصائد نثر «تكعيبية» - بل إن جاكوب قد أدلى بهذا التصريح الموجز قائلاً: «حينما تخلي النثر في القصائد عن كيانه كي يعجب تخلت قصيدة النثر عن الإعجاب كي تكون. وهذا شيء أشبه بلوحة تكعيبية» (١٣٩). فضلاً عن ذلك تستجيب قصيدة النثر بنوعها السردى لحاجات، (وهذا تعبير آخر لجاكوب، أي أن تعطيهما لوناً وجواً خاصين).

المشكلة إذن هي ما يأتي: كيف يمكن للنثر، الذي يبدو مخصصاً لعرض متلاحق وسلسلة من الأفكار المترابطة بشكله المشدود وطباعته نفسها أن يصبح أداة فكرة شاعرية تربط أفكاراً متفرقة وتؤلف عناصر بتجميعها مثلما يتعامل الرسام مع اللوحة؟ والحقيقة أننا نصطدم بمشكلة الصراع الأزلية مع انسياب الزمن المتوالى.

تلك المشكلة التي حلها البعض بطرق دائرية موسيقية وللبعض الآخر بـ«الإشراق» اللازم الذي يعقد في تركيب جديد وكثيف للغاية

عناصر الحقيقة المشتتة. بوسعنا القول إذن إن رامبو سبق وأن حل مشكلة قصيدة النثر التكعيبية وإن التكعيبيين سوف يدنون له بجوهر فنهـمـ. والواقع أن خبراً فى مجلة «شمال ـ جنوب» (يمكن أن ننسبه على ما أظن إلى ريفردى) يعترف بأن رامبو قد «خلق، بل توقع مهنة جديدة، وبنية أدبية جديدة لم يدفع بها إلى أبعد من النتاج غير المستكمل الذى يعرفه الناس كلهم»<sup>(١٤)</sup>. وإذا ما تذكرنا أن الأمر فى نظر التكعيبيين يتعلق قبل كل شىء بتفكيك عناصر الواقع ليعيدوا جمعها فى نظام جديد لا يقلد شيئاً ولكنه يخلق «موضوعاً» فنياً، فبوسعنا القول إن جمالية قصيدة النثر التى نفهمها على هذا المنوال ستكون «جمالية المنفصل» (الذى سبق أن خلقه رامبو) و«جمالية الصورة» (التي ثبتها ريفردى). ولن يكون الانقطاع ملموساً بالطباعة كما هو الشأن فى قصيدة شعرية، ولكن بحذف الأواصر المنطقية ومجاورة مواضيع وأفكار متباعدة ومقرونة بعنف وباستخدام كلمات معزولة وجمل من دون أفعال تتجمع على شكل ثريات إيحائية وتكون محملة بالإيحاءات والصور وليس بأفكار منطقية. أما بالنسبة إلى الصورة، ففيما عدا أنها تستجيب لرغبة فى الشعر «البصرى»، فإنها سوف تقرّب كما يقول ريفردى فى تصريح ظل شهيراً «حقيقتان متباعدتان إلى حد ما»، «أدرك الذهن وحده علاقاتهما». وبالنتيجة فإن «الصورة هى إبداع ذهنى صرف». ولسوف يكون هذا المفهوم لدور الصورة إحدى محصلات الشعر الجديد. فالصورة والاستعارة لم تعودا مستقبلاً زخارف إضافية مكرسة لـ «تجميل» نص شعري بل وسائل خلق وإبداع.

وينبغى ألا يغرب عن بالنا أن القصيدة يجب ألا تكون «تمثيلاً» للواقع (وصفاً أو سرداً)، لكن «إبداعاً»، «موضوعاً» مستقلاً ما إن

يستقى عناصره من الواقع الخارجى حتى ينفصل عنه ليبحث عن حقيقة العضوية الخاصة. وسوف يقول جاكوب إنه «ليست هناك أهمية للموضوع فيها ولا الطريف»<sup>(١٤١)</sup>. والقصيدة لها كيان عالم مستقل وعليها أن تكتفى بنفسها. ويستعيد كوكتو النظريات «التكعيبية» لحسابه الخاص حينما كتب يقول : «على القصيدة أن تقطع جميع الحبال التى تربطها بما يبررها. وكلما قطع الشاعر حبلا خفق قلبه. وحينما يقطع الحبل الأخير تنفصل القصيدة وترتفع وحدها كالكرة، جميلة فى نفسها ومن دون أى وثاق يشدها إلى الأرض»<sup>(١٤٢)</sup>. وكيف لا نقر بتلك الفردية الفوضوية وتلك الإرادة الخلاقة فى منافسة الخالق التى هى إحدى «أقطاب» قصيدة النثر كما رأينا ذلك؟ وبضيف كوكتو الذى يتحدث عن تلك القصيدة التى ترتفع مثل الكرة قائلا : «هل بى حاجة إلى القول إن الكلمات المستغربة والنعوت والمبالغة والوقار، كل أولئك يحول دون تحليقها؟» وهنا نحن بإزاء رفض لأية بلاغة ولكل صنعة لفظية، إنها «جمالية الحد الأدنى» التى سوف تكون فى الواقع القاعدة فى قصيدة النثر وفى قصيدة الشجر. وسوف يعيد الشعراء تركيب عالم غريب مختلف سنشعر فيه بالغربة كما لو كنا مسافرين على كوكب آخر باستخدام المواد الاعتيادية جدا والحقائق اليومية وكلمات الأيام العادية والأشياء المبتذلة. على الشعر ألا يتدفق من جمال التعبير قدر تدفقه من صيغة الرؤية. هل القصيدة الوحيدة التى كتبها أبولينير بعنوان "Onirocritique" هى قصيدة «تكعيبية»؟ (...) إنها ليست قصيدة محكمة البناء فى الواقع بل «انسياب» ونهر يتبع مجراه دون أن تستوقفه ضرورة داخلية هنا أو هناك وليس «موضوعاً» جيد التنظيم (...) ثم إن المنولوجات الغنائية تقريبا والقصص الغريبة التى

نشرتها البارونة (أو تنجن) تحت الاسم المستعار (روش غرى) فى مجلة «أمسيات باريس» (التي كانت تديرها مع ابولينير) وفى مجلة «شمال - جنوب»، ليست لها هى الأخرى سمة «تكعيبي».

ولذا فنحن مضطرون أخيراً إلى حصر قصيدة النشر التكعيبية بكاتبين فقط هما ماكس جاكوب ريفردى. والحقيقة أننا بإزاء شاعرين متميزين ببياناتهما النظرية وبموقفهما الفاعل والبناء تجاه الكلمات والحقائق الشعرية. ويمكننا أن نضيف أنه إذا ما كان هذان الشاعران يمثلان التكعيبية بنجاح فإنهما بالنسبة لآخرين رائداً أدب ما بعد الحرب، فقد نشرت قصيدة "Cornet a Des" عام ١٩١٧، ويمتد نتاج ريفردى الشعرى من عام ١٩١٥ حتى أيامنا هذه.

## الفصل الثانى

### حقبة ما بعد الحرب والروح الجديدة

(١٩١٣ - ١٩٣٠)

حينما يتفحص مارسيل ريمون أصول الشعر الحديث (فى السنوات التى سبقت عام ١٩١٤)، فإنه يظل متحيرا تماما لأنه يلاحظ فيه «تيارين فى اتجاهين متعاكسين : فمن ناحية، هناك محاولة توافق مع الواقع الإيجابى ومع الكون «الآلى» لعصرنا؛ ومن ناحية أخرى، هناك رغبة فى الانغلاق فى نطاق الـ «أنا» وفى عالم الحلم»<sup>(١٤٣)</sup>. والحقيقة إنه بوسعنا أن ندهش لأن نرى الحقيقة وأكثر أشكال الحياة الحديثة اضطرابا يتعايش (وأحيانا لدى الشاعر نفسه) مع اللجوء إلى الحلم ومع بدع اللاشعر وتداعى الكلمات العرضى. لقد كتب اپولينير قصيدة (Zone)، ولكنه كتب أيضا قصيدة "Onirocritique" كما أن جاكوب الذى يدعى أن قصيدة النثر يجب أن تكون «موضوعا مبنيا» يفسح فيها مجالا للصدفة والتورية واللعب بالألفاظ وبأكثر الأفكار غرابة؛ وقد نشرت «المجلة الفرنسية الجديدة» فى ظرف ثلاثة أشهر مقالا لـ (ج. رومان) يمجّد فيه الرغبة فى العودة إلى الواقع التى يبديها الجيل الجديد، ومقالة لـ (ريشير) عن «ميتافيزيقية الحلم» والإمكانات التى يقدمها اكتشاف اللاشعور.



والواقع أن الموقفين ليسا على طرفي نقيض مطلق: فالحقيقة التي ينتشئ بها الشعراء الشباب لحقبة ما قبل الحرب ليست حقيقة ثابتة جامدة وخاضعة لقوانين لا تتغير؛ بل هي حقيقة متحركة، وفي دوامة أيضا، حيث توضع فيها المفاهيم كلها موضع الاستفهام على الدوام، وحيث يصبح المدهش رتيبا (ونحن نعرف دهشة اپولينير أمام التصوير الشعاعي الذي أتاح له رؤية داخل جمجمته). وبعدما خلط اينشتاين صنفى المكان والزمان فى أعماله، وبعدما دخل اللامعقول بالعلم مع نظرية الكم، يخيل إلى المرء أنه لم يعد بمقدور الذهن الاعتماد على شيء ثابت فى الوقت نفسه الذى يترجم فيه التقدم المادى بتعجيل متواصل للسرعة والتبادلات وتحولات الوجود؛ وينجم عن كل ذلك، كما كتب (هيو) بحق، «غياب العقل، أداة تنظيم النهائى وحماسة الحياة ومصدر الطاقة و«الحياة»، هذه المفردة الجديدة». وبدلا من «أزمة مفهوم الحقيقة»، قد يكون من المناسب إذن الحديث عن تحول مفهوم الحقيقة، كلما أصبحت تلك الحقيقة أكثر تعقيدا وأقل ثباتا وكذلك الحديث بوجه خاص عن «أزمة العقل» وعن تنظيم الكون العقلانى القديم كله.

إن هذا التمرد على العقل وعلى النظرة القديمة للعالم (التي سبق أن رأيناها ترسم تحت تأثير رامبو عند نهاية القرن الماضى) قد ولّد الرغبة فى إزالة عقلنة «الشعر ورفض الأصناف والمبادئ وتفكك الأشكال والأنواع. إن المثل الأعلى «الثابت» لعلم الجمال القديم وكذلك الانضواء تحت لواء القواعد الثابتة لا يمكن أن ينطبقا على معنى لا فى الأدب ولا فى العلم ولا فى علم الأخلاق. وقد سبق للتكعيبيين أن طمحوا إلى إعادة تنظيم الحقيقة لا تفكيكها، ويدعو تركيبهم للكلمات

إلى التفكير أحيانا بالكيميائيين الذين يحاولون استنتاج قوانين مجهولة للمادة عبر تراكيب جديدة للأجسام. ولكن حيثما ستكون الحرب قد انتهت من نفس القيم التقليدية جذريا، فسوف تسقط أية فكرة للشكل أو التفعيد الشعري فى الفوضى مع أشكال الحضارة القديمة فى الوقت نفسه - وسوف يقضى التمرد الدادائى على أفكار القصيدة أو التأليف أو الرغبة الفنية أيا كان نوعها. وسوف تتمكن السريالية بعد هذا الدمار الشامل من أن تستعيد مفهوم الشعر من الأساس وأن تجعل منه «وسيلة» لا هدفاً - وسيلة اكتشاف وغوص فى الحقيقة الإنسانية والكونية؛ وسيلة لتحطيم الحواجز العقلانية لبلوغ تلك النقطة «فوق الواقعية» حيث تتلاشى فيها التناقضات. وفى هذا الإطار الجديد ندرك أن التمييزات القديمة بين «الشعر» و«النثر» لم تعد تمثل شيئا كبيرا، وأن طرق الكتابة نفسها متجددة تماما. وما لا شك فيه أن رسائل اللاشعور سوف تكتب بالنثر فى أغلب الأحيان؛ ولم يعد بوسعنا أن نتحدث عن «قصيدة» فقد تمت إدانة «أى اهتمام جمالى» وأية روح نقدية.

وهكذا فإن روح الفوضى والتمرد الكامنة على الدوام بشكل بذرة فى قصيدة النثر سوف تتطور بفعل الظروف إلى درجة إبادة قوى النظام والتنظيم الفنى تماما. إنها لمغامرة خطيرة حيث سيكون من واجبنا أن نسأل عما يمكن أن يخسره أو يكسبه الشعر. ولكنها على أية حال مغامرة ارتبطت بها مبادئ أخطر من أن تعد شكلية بحتاً.

### التمرد الدادائى وتخطيط الأنشكال الأدبية

ظهرت أولى قصائد ريتاردى وجاكوب النثرية (عام ١٩١٥ وعام ١٩١٧)؛ ومنذ عام ١٩١٦ سُمى تريستان تزارا الحركة به دادا ونشر

«مغامرة السيد أنتيبيرين السماوية الأولى». وبدأ التمرد يعلن على جميع القيم التقليدية للحضارة والفن واستهدفت القوضى المتنامية تدمير أية فكرة «شكل» أدبي - إنها اللحظة التي يدرك بها النقد والجمهور الواسع أن قصيدة النثر موجودة كـ «نوع» أدبي محدد له قوانينه ووسائله الخاصة. وقد خصص لها ف. لوفيفر خمس عشرة صفحة من كتابه عن «الشعر الفرنسي الفتى»، ويعد أن يميزها المؤلف من الشعر الحر والنثر الشعري يوضح أن عليها «أن تنتظم وفق قوانين لم تنجل تماما بعد، ولكن قانونها الرئيسي يرمى إلى أن يكون لها مثل القصيدة الشعرية وحدة متكاملة بحيث أننا لا نستطيع أن نحذف منها كلمة واحدة دون أن يهدم النتاج برمته»<sup>(١٤٤)</sup>. ولكن لوفيفر يسلم للأسف، متابعة لجاكوب، بأن «قصيدة النثر هي جوهرة»، مما حدا به إلى إدانة رامبو والتصریح بأن موضوع قصيدة النثر يجب أن يكون «أصيلا، ضيقا من حيث المظهر غريبا إلى حد ما» وأن هذا النوع المترف والثمين نوعا يمكن أن ينحدر من سيرانو دو بيرجيراك! وسوف يستشهد إثر ذلك ببعض قصائد جاكوب وريقردي (ولكن ليست الفضليات) وقصيدة «دورية» لـ صاموئيل دولا، و«جوهرة» غويغلة هذه التي يمكن أن ننسبها أيضا لـ جيل رونار حيث يقول فيها :

«تعانى السماء من آلام فى الأحشاء. وتنفجر بزخات مطر مفاجئة، ثم تهدأ فجأة وتستعيد فى اللحظة التالية وجهها الباسم الأزرق. واليوم عبثا تحاول طرد قطيع غيومها السود. إنها تضايقها وتمزقها. ولكنه جهد عاثر. فهى مصابة باحتقان مطر»<sup>(١٤٥)</sup>.

كما أن لوى دوغونزاك - فريك، صديق أپولينير وأمير متذوقى الجمال، ما إن عاد من جانبه من الحرب التى شنها ونظارته الأحادية

الزجاجة على عينه ودون أن يتنازل لحظة واحدة عن عظمتة اللغوية، حتى فتح في مؤلفه «دون كيشوت» عام ١٩١٩ بحثاً في موضوع قصيدة النثر، ذلك النوع الذى لم يأنف هو نفسه من ممارسة عبقريته المصطفاة فيه (...). ومن الجدير بالملاحظة أن الأجوبة الواردة من زهاء خمسين أديباً تنم عن غموض وعدم تحفظ، وأنه إذا ما تكرر ذكر أسماء بانثيل وبيرسوكور و م. بيرنا - بروفان وجالو... وغيرهم، فإن اسم شارل كرو على سبيل المثال لم يذكر مرة واحدة. ويبين هذا البحث بلا شك الخطوة المتنامية التى تتمتع بها قصيدة النثر؛ ويبين كذلك أن الأفكار الواردة بصدها بعيدة جداً عن الوضوح، وإنها (على الرغم مما عمله لها رامبو) ظلت ملازمة لعبارة «التحفة الصغيرة» وعبارة «الجوهرة» المنحوتة نحتاً دقيقاً.

وتبدو مثل تلك المصطلحات متأخرة جداً حينما نفكر أنه فى العصر نفسه، لدى الخروج من الحرب المميتة التى زعزعت كيان الإنسانية - لم تعد المسألة فى نظر الكتاب مسألة مناقشة تفاصيل وطرائق أسلوب بل اتهام اللغة نفسها وبنية الشعر وجميع القيم المسلم بها عموماً فى مجالى الأدب والفكر. وقد سبق لـ أبولينير الذى سوف يعترف به السرياليون رائداً لهم، أن فتح فى ديوانه الشعرى (Calligrammes) المعركة الكبرى بين «النظام والمغامرة»، وأعلن عام ١٩١٨ فى مقال رنان عن مجيء «الروح الجديدة التى تتميز بالرغبة فى الاكتشاف وباستخدام المفاجأة الجمالية. ولكن كانت الأفكار الحديثة تختمر مرة أخرى فى المجالات الصغيرة فيمتد غليانها إلى مسافة بعيدة. لقد تحدثت عن مجلة «شمال - جنوب» التى يديرها ريثردى عام ١٩١٧ - ١٩١٨. فهل تعرف أنه قد ظهرت فى مدينة غرينوبل عام ١٩١٨ مجلة فنية

اسمها (Trois Roses) (ثلاث وردات) التي كان من بين محرريها ،  
 فيما عدا جاكوب وريقردي ، « عدد من أكثر ممثلي الحركة الرمزية مميزة  
 ورؤساء أكثر الحركات شهرة » ؟ إذ كان بالإمكان قراءة أسماء موكيل  
 وروابير وفيليه - غريفان إلى جانب أسماء أراغون وسوپو وپول  
 فاليري... وكانت وقائع الآداب والفنون تحت إشراف شاعر شاب ما يزال  
 مجهولا آنذاك هو أندريه بريتون. وإلى جانب قصائد ايلوار الشعرية  
 وسوپو وريقردي ، نجد في أعداد هذه المجلة العشرة بعضا من قصائد  
 النثر التي كان لها أبلغ الأثر في تحريك الخمول الريفي (...).

وصفة القول إن مجلة "Trois Roses" التي نشرت فيها قصائد  
 أكثر كلاسيكية تعد مجلة انتقالية من حيث التسلسل الزمني بين مجلة  
 «شمال - جنوب» التي كانت عام ١٩١٧ لسان حال التكعيبيين ومجلة  
 «لبرتاتير» (أدب) (التي تأسست عام ١٩١٩). وإزاء عنفوان حركة  
 دادا لم يجد الشعراء الأقل قناعة بدا من الانضمام إلى الحركة، وهي  
 المد الذي يحيل إلى ركام معظم أعراف الأسلوب واللغة التي خدمت أو  
 خانت الفكر الإنساني والروح الشعرية حتى ذلك الحين.

### حركة دادا

لن أنوي هنا عرض تاريخ حركة دادا التي لا تعوزنا الوثائق  
 بشأنها<sup>(١٤٩)</sup>. ولكن ما تجذر الإشارة إليه هو أنها قبل كل شيء تجمع  
 قسم من جيل الشعراء الشباب النشيطين حول دادا والتمرد الفوضوي  
 الذي أصبح ضرورة حيوية للشعر؛ ومن ثم سأتحدث عن «معنى» هذه  
 الحركة والطريقة التي كان هذا التمرد المحطّم يهيء بها المستقبل وهو  
 يطرح مشكلة اللغة بأكثر الطرق حدة وإلحاحا.

فما إن سكت دوى المدافع حتى أدرك الشعراء الشباب أن المستقبلية والتجديدية لم يعد لديهما ما يحملانه لهم. وربما كان لسان حالهم يقول مع جاك فاشيه: «نحن لا نحب الفن ولا الفنانين ولم نعد نعرف أبولينير - لأننا - نتهمه بأنه يتعامل مع الفن بعلمية كبيرة وبأنه يرتق الرومانتيكية بسلك هاتفي وبأنه لا يعرف المولدات». وسوف يضم العدد الأول من مجلة «ليتراتير» فى مارس عام ١٩١٩ التصريحات العبرة له جيد الذى يترجم ميل الحقبة التاريخية: «كم ستبدو المستقبلية هرمة حالما سيتم فسخ تقليد الأمس! إنى أفكر بتناسقات جديدة، بفن كلمات أكثر دقة وصراحة! فن بلا بلاغة ولا يبحث عن برهنة شئ»، ثم يردف قائلا: «آه! من سيحرر ذهنى من سلاسل المنطق الثقيلة؟ إنى أحس بزور أكثر انفعالاتى صراحة حالما يتاح لى التعبير عنه».

وسوف تكون مجلة «ليتراتير» التى يديرها أراغون وبريتون وسوپو محصلة الاتجاهات الأكثر ثورية لحقبة ما قبل الحرب والميول الجديدة «المناهضة للفن» قطعاً (...). وسوف يقول تزارا: «كان الجزع من العيش كبيراً والاشمئزاز ينطبق على كل أشكال الحضارة التى يقال عنها حديثة، بل على أساسها نفسه وعلى المنطق واللغة، كان التمرد يتخذ أشكالاً يتفوق المضحك والعبث فيها كثيراً على القيم الجمالية». وكانت دادا (هكذا سميت الحركة عام ١٩١٦ باسم وجد صدفة لدى فتح معجم لاروس) مشروع تخطيط كبير ووضع القيم كلها موضع الاستفهام. يقول تزارا: «ولدت دادا من تمرد كان مشتركاً بين المراهقين كلهم، تمرد كان يطالب الفرد بتبني كامل لضرورات طبيعته العميقة، من دون اكتراث للعلوم السائدة من تأريخ ومنطق أو علم أخلاق. إن الشرف والوطن وعلم الأخلاق والعائلة والفن والدين والحرية والإخاء وما إلى

ذلك من المفهومات التى تستجيب لضرورات إنسانية، لم يبق منها غير هياكل تقليدية أفرغت من محتواها الجوهرى. وقد وضعنا فى إحدى منشوراتنا جملة ديكارت التى يقول فيها: «بل لا أريد معرفة أن هناك أناساً سبقونى فى العيش». وكان معناها أننا كنا نريد أن ننظر إلى العالم بعينين جديدتين، وأن نعيد النظر فى منطلقهم ونتحقق من دقته، وفى المفهومات التى فرضها علينا أجدادنا»<sup>(١٤٧)</sup>.

وعلى الصعيد الأدبى تتخذ حركة دادا طابعاً لأعنف هجوم يشن على الأدب بأنواعه، ولا يقف هذا الهجوم عند الأدب «الفنى» والتقليدى وإنما يذهب إلى أى احتمال لأى أدب كان وذلك بالفوضى والتفكك والتشوش. والبيانات الدادائية الشهيرة التى يقرأها الدادائيون علناً وسط فوضى لا توصف، وقصيدة "Corset Mystere" (المؤلفة من قصاصات صحيفة مأخوذة مصادفة ومجموعة على نحو تعسفى) والاستخدام «الشعرى» الذى يزعم الدادائيون عمله من المواضيع المبتذلة والأمثلة الجاهزة تصب فى الاتجاه نفسه (الذى سبق أن أشار إليه لوتريامون) وتقيم العدالة التامة بين جميع أشكال التعبير وتمنحها رتبة فنية متساوية. ماذا يعنى ذلك غير أن «الأدب لا وجود له»؟ وأن موقفاً كهذا يقود مباشرة إلى صيغة «القصيدة» الشهيرة التى أصدرها تريستان تزارا على النحو الآتى :

**من أجل كتابة قصيدة دادائية**

خذ صحيفة

خذ مقصاً

إختر من تلك الصحيفة مقالا له الطول الذى تنوى إعطاءه لقصيدتك.

قطع المقال

ثم قطع بعناية كل واحدة من الكلمات التي تشكل هذا المقال وضعها في كيس.  
حرك بهدوء.

ثم اخرج كل قصاصة الواحدة تلو الأخرى حسب النظام الذي خرجت فيه من الكيس.  
انقل بعناية.

وسوف تشبهك القصيدة. « (١٤٨)

بإزاء موقف مثل ذلك ندرك أن النقد الأدبي يجد نفسه عاجزاً تماماً عن الحكم على مؤلفات تهدف طوعية إلى تحطيم كل شكل وكل بنية أدبية. وما لا ريب فيه أننا نجد هنا أن ما بذره رامبو ولوتريامون قد بلغ ذروة فضحه وكماله : التمرد على الجمال الشكلي واستخدام أسلوب « منشور » وأحيانا عادي متعمد واللاتماسك ورفض الأطر المنطقية. بيد أن رامبو ولوتريامون كانا يبنيان في الوقت نفسه الذي كانا يحطمان فيه، وكان يرسيان أسس علم جمال جديد (وخاصة رامبو). أما التمرد الدادائي فهو يقود إلى الفوضى اللاعضوية، إنه عدمي. ما الذي ينبغي قوله عن قصائد تزارا ؟ إنها قصائد غير مفهومة حينما تكون دادائية بحق: فهي غير مترابطة بقصد و«مفسدة للعقل»، إما لأنها تمثل تتابع جمل جاهزة وسجعا يولد بعضه البعض الآخر :

« كان الفن لعبة صغيرة، كان الأطفال يجمعون الكلمات التي لها رنين في النهاية ثم كانوا يبكون ويصرخون المقطع، ويلبسونه أخفاف اللعب، وأصبح المقطع ملكة ليموت قليلا، وأصبحت الملكة حوتا فكان الأطفال يركضون بلا توقف » (١٤٩).

أو أنها تمثل حالة متقدمة من الانحلال اللغوي وتفككه إلى أبسط عناصره :

« آ، أو، أو يو يو يو



يو يو يو

درر درر درر درر غ درر غ درر

قطع من مدة زمنية خضراء تحوم في غرفتي

أ أو أو أي أي أي أو آ أو أي أي أي جوف» (١٥٠).

(...) ولكن هل بوسعنا التحدث هنا عن «قصيدة»؟ إلى تلك

الدرجة من التفكك اللغوي، ستقود القوى الفوضوية المتأصلة في قصيدة  
النثر، كما نعرف ذلك، هذه القصيدة إلى الفوضى مباشرة. إننا نشعر  
وكأننا بإزاء تكاثر سرطاني لخلايا اللغة التي ستعظم توازن الجملة  
والقصيدة ومن ثم تسبب موت اللغة بالاختناق لأنها منقادة إلى قوتها  
المضطربة.

ومن الواضح جدا أننا لا يمكن إذن أن نكون الضغينة إلى الدادائية  
لأنها لم تنتج مؤلفات صالحة على الصعيد الأدبي، إذ أن منطقها  
الخاص يشاء نكران كل فن، حتى وإن كان حديثا، حتى وإن كان  
دادائيا. «ولم يكن بوسع حركة دادا البقاء إلا بكفها عن الوجود»، كما  
عبر عن ذلك ج. أو. بلانش (١٥١). (...) وقصور اللغة عن ترجمة  
الفكر هو واقع تجربة إذ أن النحو والمفردات وتقاليد العرض الأدبي، كل  
شيء يخون ويشوه. والواجب يحتم علينا أن نصب أفكارنا في قوالب  
جاهزة ينطوي على إهمال ما كان لنا فيها شخصا بحتا؛ كما أن ضرورة  
التوضيح والتبسيط تخفي وتشوه مشاعرنا الدفينة؛ وماذا نقول عن  
الكلمات وعن قصورها المعلوم وعن الصورة الضعيفة المبتذلة التي  
تعطيها عن أكثر أفكارنا قوة وأصالة؟ وصفوة القول إن الطريقة التي  
تتمت بها اللغة فرديتنا وتخضعها لمشيئتها هي انعكاس للطريقة التي  
تعضطد بها القيود الاجتماعية الأفراد. وقد أمكن القول إن حركة دادا،

حينما اتخذت اللغة هدفا لها ، كانت تقصد النظام الاجتماعى فى الوقت عينه.

وتضع اللغة الأدبية الأديب فى مأزق أكثر من أية لغة أخرى. ويقع الفنان فى فخ البلاغة على حساب الصراحة والحقيقة لكثرة شغله بالجمال الشكلى لنتاجه. ولكنه إذا ماجد فى ترجيح كفة الفكر على كفة الكلمات، ينجم عن ذلك أنه يقع فى البلاغة أكثر. لأن الإرهابى (هكذا أسماه جان بولان) فى بحثه اليأس عن الكلمات التى تترجم فكره بالضبط وعن تعابير غريبة وغير مسموعة تتناسب تماما مع رؤيته الخاصة عن العالم «يرتمى فى بحر اللغة لأنه حاول الهرب منها». وهو يظن أنه يلوى عنق البلاغة ويحتقر التقنية ولكنه يبتكر بلاغة وتقنية جديدتين. ونعلم أن فكتور هيغو - العدو اللدود للبلاغة - هو أنموذج للبلاغة. وهكذا يبقى بين الكاتب والقارئ سوء فهم دائم. فحيث لا يفكر الكاتب إلا بالبقاء مخلصا لفكره من دون شبهة ولعالمه الداخلى، يرى القارئ فيه صانع كلمات ومتذوقا للجمال؛ وحيث يحلم الكاتب ببلوغ مطلق لغوى مثلما قد تعطى الكلمات الراسخة الكاملة فيه معادلا مضبوطة للكون (كما فى حالة مالارميه على سبيل المثال) لا يدهش القارئ إلا لغرابية وسائله فى الكتابة (...).

ولكن من، من بين الأدباء، هو أشد ضيقا وحرجا من الشاعر؟ إذا كانت قيود النحو والبلاغة إضافة إلى القيود الأخرى لفن نظم الشعر وعلم العروض تضيق عليه الخناق - وأنه حينما يكتب بالنثر يعانى ضرورات شكلية أدق لا يفلت منها فى أغلب الاحيان إلا ليقع فى الابتذال - فإنه منقاد بحكم متطلبات فنه نفسها إلى استخدام اللغة استخداما غامضا لـ «التعبير» و«الخلق» لاستحضار الكون ومنحنى

الإحساس بعالم آخر فى الوقت نفسه، وليمنح الكلمات (جمالها وجرسها) الأهمية العظمى، وليجعلنا نحس من خلف الكلمات بشيء فوقها لا يمكن أن يكون تعبيرها الأخير والتمام غير الصمت. وجمل من مثل جملة رامبو إذ يقول: «كنت أكتب صمتاً» أو جملة مالارميه: «إثارة الشيء الخفى فى ظل متعمد بكلمات تلميحية وليست مباشرة أبدا وترجع إلى صمت مساو، تتضمن محاولة خلق قريبة» لا تترجم غير الرغبة فى الإجابة عن متطلبات من هذا النوع. (... ) ألا يمكن أن نخشى من أن تصبح نهاية جهود من هذا القبيل الصمت الشامل والإلغاء التام للغة الشعرية فى الصمت الذى يتطلبه، إن صح القول، ويجذبه باستمرار؟ أليس من الممكن إذن، للخروج من هذا المأزق، أن نناقض هذه الطريقة فى العمل و«نبدأ بالنهاية» على حد تعبير تزارا ونسعى إلى أن نفوض أمرنا إلى الكلمات بدلا من الرغبة فى التأثير فيها ومن إعادة بناء اللغة؟ (...).

### السريالية وقصيدة النثر

من اليسير الذى لا شك فيه هو أن مبدأ الكتابة الآلية نفسه يقود إلى شعر «بالنثر» : إذ من المستحيل، بطبيعة الحال، أن نوجه التدفق اللفظى فى شعر اسكندرى منتظم، بل ولا الذهاب إلى رأس السطر لإحداث مفعول دهشة أو إيقاع مقصود. وواضح جدا أن السرياليين الذى بطلت بالنسبة اليهم وجهة النظر الشكلية لا يمكن أن يقبلوا قيود أى «فن شعر» مهما يكن. كتب بريتون ١٩٣٠ يقول: «لقد كفت المشكلة الشعرية إبان السنوات الأخيرة عن طرح نفسها تحت الزاوية الشكلية وحدها». وما هو مهم إنما هو «الحكم على القيمة الهدامة

لنتائج ما « آخذين بعين الاعتبار علمه الخاص » معرفة سبب الحكم لدى هذا الكاتب أو ذاك، هنا وهناك، إن من الجيد البدء من رأس السطر، ويضيف بريتون قائلا: « وهذا سبب آخر كيلا يتحدثوا معنا عن التقطيع الشعري ». ولن نندهش من سماع زعيم السريالية يندد بأبيات الشعر النظامية التي يختتم بها ديسنوس ديوان (Corps et Biens) ويصرح أنها « تشهد على طموح مضحك وعدم فهم لا يغتفر للأغراض الشعرية الحالية »، أو أنه يتفعل أمام « ذلك الكره القديم لتلقائية » التي تشهد عليها مثلا « كل هذه السوناتات التي ما زالت تكتب » - وتعارض المفاهيم السريالية جميعها في قبول المفهوم التقليدي للـ « قصيدة » على أنها نتاج مركز، إرادي، خاضع لضرورات فنية بحث - وعلى أنها أيضا نتاج فردي للغاية ومختوم بختم شخصية كاتبه (ونعلم كيف نشرت السريالية عبارة لوتريامون التي تقول إنه : « يجب أن يكون الشعر من عمل الجميع لا من عمل شخص واحد »<sup>(١٥٢)</sup> . وينبغي أن ينطبق هذا بالطبع على قصيدة النشر كما ينطبق على قصيدة الشعر. ومن المهم ملاحظته أن بريتون، مع أنه يعترف بأننا « بدأنا مع «غاسبار الليل» نهتم بشيء آخر غير قفز الموانع » (أي الصعوبات الاصطناعية التي يثيرها فن نظم الشعر) ، يبدو قاسيا مع بيرتران وكذلك مع بودلير، لأن الاثنين في الواقع ما فتئا، وهما يكتبان قصائدهما النثرية، « يقعان في إطار الـ « قصيدة » بحيث تكون أنموذجا للنوع وأنا استطعنا تعلم قاعدة اللعبة الجديدة ». ويضيف بريتون قائلا: « لقد أصبح پيير ريفردي وماكس جاكوب سيدي هذا النوع... ». وكان بريتون على ما يبدو جيدا قد تفادى الحديث في بداية الحركة عن « قصائد » بشأن النصوص الآلية : فالعبارات التي كان

يستخدمها هي «نصوص سرالية» و«تأليف سرالي» فضلا عن أنه يجلب الانتباه في «أحاديثه» الأخيرة إلى «أن الأعداد الأولى من مجلة «الثورة السريالية» لا تنطوي على قصائد، في حين تكثر فيها النصوص الآلية وأقاصيص الأحلام». وينبغي أن نذكر هنا في الواقع أنه، إلى جانب الكتابة الآلية، إحدى الوسائل التي اقترحتها السريالية للهرب من طغيان الفكر العقلاني، هي «أقصاصة الحلم» ويؤمن بريتون الذي ينطلق من نظريات فرويد بأن الحلم ليس مفتاح عالمنا الداخلي فحسب، وإنما يحمل إلينا أيضا إحياءات مثل الكتابة الآلية، ويمكن «تطبيقه على حل المسائل الجوهرية للحياة». وقد كتب يقول: «أؤمن بالانحلال المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهريا اللتين هما الحلم والحقيقة في حقيقة مطلقة هي ما «فوق واقعية» إذا أمكننا الحديث على هذا المنوال». وحينذاك نفهم الأهمية المعلقة على أقاصيص الأحلام التي تغص بها الأعداد الأولى من مجلة «الثورة السريالية»؛ ويمكن أن نشير منذ الآن إلى أهمية الإحياء الحلمى في الشعر السريالى (على سبيل المثال في «ضرورات الحياة ونتائج الحلم»، ايلوار، فى عام ١٩٢١) هناك شكل لقصيدة نثر لم يخلقها السرياليون بالتأكيد، ولكنها سوف تتخذ بدءاً من السريالية أهمية بالغة. ومع ذلك فلنكرر القول إن الأمر فى نظر الملتفين حول بريتون لا يتعلق أبداً بـ «خلق» أشكال شعرية جديدة، ولكن بـ «تسجيل الإحياءات التى يحملها الحلم بقدر ما يمكن من الأمانة، والذاكرة هى المستخدمة لا الخيال الشاعرى. ولهذا السبب استسلم السرياليون للتنويم المغناطيسى ولسحره المدهش. وقد وصف أراغون تلك «الموجة من الأحلام» التى استولت على جماعتهم؛ ف (ديسنو) «يتكلم أحلامه»،

وكريشيل وبيرييه بنامان طوعا ويستسلمان حالا لتكهانات نبوية. وفي شكل السريالية هذا «يؤدي الإيمان بالنوم بإزاء الكلام دور السرعة في السريالية المكتوبة». وهكذا تجدد «مجموعة الرقابات التي تعيق الذهن» نفسها ملغاة، وهكذا «تبدأ الحرية حيث يولد العجيب». وسواء أتعلق الأمر بالأحلام أم بالكتابات الآلية، فإننا نرى أن السرياليين لا يريدون أن يكونوا غير مجرد «أجهزة تسجيل» ووسائط. ومن الواضح أنه ينبغي على هذا الأساس أن نستثنى كل قصيدة من مجلاتهم. ولكننا نلاحظ أن العدد الرابع من «الثورة السريالية» يحتوى على قصائد لأيلوار بالشعر وبالنثر، كما ضم العدد السادس قصيدة "La Dame de Carreau" للكاتب نفسه. وببدو أن السريالية قد سمحت بسرعة بهذه الأشكال الثلاثة من النشاط الشعري التي كان أيلوار يميزها عام ١٩٢٦ فى أقصوصات أحلام ونصوص آلية، وقصائد مقدمة كأنها «نتيجة إرادة محدودة جدا» (...)

وسواء أرفضت القصيدة بسبب تنظيمها «الفنى» أم جاء مفهومها منسوبا من الداخل، فإننا نصل فى كل الأحوال إلى نتيجة أنه لا يمكن احتسابها فى عداد «نتاجات النشاط النفساني» المرتبطة بما يسميه بريتون بـ «حياة الذكاء السلبية» مثلما هى عليه «الكتابة الآلية وأقاصيص الأحلام». إن «ممارسة الشعر» شئ يختلف تماما عن كتابة قصائد. ولكننا سنلاحظ حدثا غريبا هو أن شكل الـ «قصيدة» هذا الذى نريد أن نلغيه لأنه شكل بالذات، محدد، مغلق، ومتناقض مع موقف استعداد دائم وإهمال لكل التيارات الذهنية، سوف يبين مقاومة فوق اعتيادية لأن ينحل فى التدفق اللفظي؛ وعلى العكس تماما

فالتدفق اللفظي يميل بلا توقف إلى الانتظام في قصيدة. وفي ذلك، كما يرى بريتون، خطر دائم في تزييف الرسالة الآلية (...).

ومما لا شك فيه أننا نستطيع اتهام الكاتب بالاستسلام إراديا أو لا إراديا لشيء من الاهتمام الفني، إلى درجة أن البعض قد انتهى بأن لا يرى في الرسالة الآلية إلا علما أدبيا جديدا لـ «لتأثيرات ولكن من المدهش أكثر أن نلاحظ حتى أولئك الذين «يبدون الاهتمام الوحيد بأصالة النتائج» (على سبيل المثال بريتون نفسه) ينتهون، تارة بنصوص تستحق أسماء قصائد، وتارة أخرى بفوضى من العناصر المتنافرة و بـ «مطر من النيازك»، كما يقول كاروج. بيد أن الإفراط في التشتت، شأنه شأن الإفراط في «الترتيب»، يخاطر بـ «تحويل مجرى التدفق اللفظي عن اتجاهه البدائي». إن التهديد إذن مزدوج؛ ولهذا بلا شك لا يمكن أن يعد أي نص سريالي على أنه «مثال كامل» للآلية اللفظية، كما يعترف بذلك بريتون<sup>(١٥٣)</sup>. إننا نعثر هنا في الواقع على قانون التعبير الذي يقول، إذا كانت المغالاة في الشكلية تقود إلى التصنع والتحجر، فإن التشوش المنهجي وتحطيم أي شكل يقود على النقيض إلى «اللاشكل» وإلى التفكك حيث يختفى فيه كل معنى ممكن؛ وإذا ما أردنا تحطيم أية إمكانية في التنظيم الشعري للحديث الداخلي، فإننا سوف نحصل على أكثر من فوضى لا يمكن حل رموزها - مما هو ليس هدف السرياليين.

لقد أقيم إذن وبشكل نهائي توازن بالتناضح بين هذين الشكلين التعبيريين اللذين هما القصيدة والكتابة الآلية؛ فبينما كانت القصيدة التي تتخلى عن أن تحدد لنفسها هدفا شكليا صرفا مشدودة إلى طريق ينبغي أن نسميه «متصوفا»، وتتخذ لها مهمة «تحجير عاطفة الناس

وإثارة المغامرة وتحمل الرقى». كانت الكتابة الآلية تميل على النقيض من ذلك إلى خلق مجموعات عضوية متلاحمة أكثر فأكثر حتى أن الأمر يصبح أخيرا فى غاية الصعوبة فى تمييز «قصائد» أصيلة.



## الفصل الثالث

### لمحات عن الحقبة المعاصرة

(١٩٣٠ - ١٩٥٠)

وقفت دراسة السريالية «المناضلة» عند عام ١٩٣٠ على نحو تعسفى بلا شك، ففى الواقع أن م. نادو يدفع «تأريخ السريالية»<sup>(١٥٤)</sup> إلى أبعد من ذلك كثيرا؛ وبوسعنا القول إن قصائد موريس بلانشار النثرية ("Satrouville" ١٩٣٦ و "Les Pelouses Fendues d'Aphrodite" ١٩٤٢). وقصائد جوليان كراك "Liberte Grande" ١٩٤٦، على سبيل المثال، تندرج فى سجل السريالية. وتبدو قصائد الشاعر الأول أكثر غنائية ولونا :

«فى الأمسيات العاصفة كان صوت السجناء يمر  
عبر المدينة، وأغانى الحرية عبر الأفواه المكتمة،  
وعلى كل صخرة تنتصب أقعى، ويتنصب محارب،  
شرارة فى سنى الريح»<sup>(١٥٥)</sup>.

أما قصائد الشاعر الثانى فهى كثيرة الأعداد (١٥٦) وتتمتع برشاقة ثمينة نوعا ما - فهو يثير المطر، «علم حساب محتدم لدرع من بلور»، أو «مجرة الثلج» التى تنير «العالم من تحت». وربما أمكننا ذكر أسماء أخرى (مثل أ. بيبير ومانديبارغ الذى يضم ديوانه الموسوم «فى السنوات القذرة» بعض قصائد نثرية ذات إيحاء

سريالى مثل «براكين القطب» أو «الطريق الشمالى»؛ وعلينا بخاصة الاعتراف مع غايتان بكون بأن السريالية «ما زالت وستبقى شعرنا على الدوام» على مدى بعيد فى الحد الذى يشاء فيه «أى شعر فى اللحظة الحاضرة أن يكون شيئا آخر غير قصيدة وصناعة إيقاعية، بل لعبة صور وجناس مسالمة واختلاط حاد بالحياة»<sup>(١٥٧)</sup>. ومع هذا يلزم التذكير بأن المجموعة السريالية البدائية قد تفككت منذ عام ١٩٣٠ (تاريخ نشر «البيان الثانى» لبريتون)، وأن «أنظمة» الساعة الأولى والكتابة الآلية واللعب بالألفاظ لم يعد يمارسها إلا بعض المتحمسين؛ كما أن الكثير من المنشقين قد تحولوا إلى السياسة، أو مما هو أخطر من ذلك إلى «الأدب». لكن إلى جانب السريالية ظهرت ميول شعرية جديدة وجهتها أو انبثقت عنها. وفى هذا الفصل الأخير، غير المكتمل لأن أغلب الشعراء الذين يجب ذكرهم مازالوا أحياء، يكتبون ويتجددون، بودى أن أشير إلى مكانة قصيدة النثر فى التظاهرات الرئيسة لذلك النشاط، وأن أبين كيف أن هذا النوع الشعرى قد وجد نفسه متحدا بأكثر ملامح الشعر اختلافا إبان السنوات العشرين الأخيرة، أكثر مما بودى أن أبين لوحة تفصيلية للنشاط الشعرى من عام ١٩٣٠ وحتى أيامنا الحاضرة. لأن قصيدة النثر تصبح بعد عام ١٩٣٠ شكلا شعريا ذا أهمية من الدرجة الأولى تستجيب لمصادر إحياء جديدة أكثر مما تستجيب لطموحات فنية. فبعد عام ١٩٣٠ لم تعد قصيدة النثر «جنسا» مستقلا أو ضرباً من ممارسة المهارة بل هى أحد الأشكال التى يمكن أن يحتاج إليها عمل أدبى قيد التأليف، وتبقى - مع ذلك - مستخيمية الى جانب الشعر النظامى والشعر الحر. وبعد الهجمة السريالية الحبيرة حدثت فى الواقع ثمة صدمة بالمقابل وعاد بعض

الشعراء (مثل ديسنوس واراغون) إلى رقية الشعر الموزون بفعل الظروف أو طبقاً لمزاجهم. بيد أن مبدأ الحرية الشكلية قد استقر كما ينبغي. فبإزاء الشعراء الذين ظلوا أوفياء للشعر التقليدي يستخدم آخرون الشعر الحر والآية والنثر، تارة على نحو متوالٍ داخل القصيدة نفسها، وتارة على نحو دورى وذلك بحسب الضرورة الداخلية للقصيدة؛ وآخرون لا يبدعون إلا في النثر مع أنهم قادرون على كتابة قصائد حقيقية. (...)

سوف أكتفى بالكتاب الكبار لأن من المستحيل هنا ذكر جميع الشعراء المعاصرين الذين كتبوا ويكتبون قصائد نثرية. (...) والسؤال الذي نطرحه كالمعتاد هو: لماذا اختاروا النثر؟ وسوف نرى في كل مرة أن النثر في نظرهم ينطوي على شيء أكثر اختلافاً من الشعر. ولا يمكن رده إلى الشعر، فهو يقدم لهم الإمكانيات وقوة التعبير والتركيب الذي يتيح لهم تفسير رؤية خاصة للعالم. وإذا لم يعد اليوم ممكناً الحديث عن قصائد «ذات مقاطع» أو عن فن شكلي بحث فما زال بمستطاعتنا أن نميز في قصيدة النثر الاتجاهين الكبيرين اللذين قاداها نحو قطبين متعارضين: قطب «فوضوى» ساهم التأثير السريالي في تطويره، قطب سوف أسميه «منظماً»، يبين حالياً وبخلاف التيار اللاحق إرادة توافق مع الحقيقة وإرادة تفاؤل. ولكن في غياب كل «مدرسة» وكل تجمع فإن أية فردية تؤكد نفسها وتنفصل في طريقها الخاص مما يجعل كل محاولة في التصنيف تعسفية. ومع ذلك سأحاول أن أجمع أولاً الملامح الرئيسة للشعر الفوضوى واللامعقول كي أنتهى بعد ذلك بالشعراء الذين نلمح عندهم عودة إلى الواقع وإلى مفهوم الشكل الضروري في وقت واحد.

## ١ - الشعر الفوضوى

كتب بريتون عام ١٩٣٠ فى «البيان الثانى» يقول إن: «حشود الكلمات الفوضوية شديدة الهياج التى أصرت حركتا دادا والسريالية على أن تفتحا لها الأبواب هى ليست من تلك الحشود التى تنسحب عبثا مهما كان لدينا منها الكثير».

بدأ الإنسان «يتطلع بدهشة» إلى الكتب واللوحات والأفلام السريالية؛ ولكنه «الآن محاط بها ويفوز إليها أمره بخجل تقريبا خشية أن يشوش طريقته فى الشعور»<sup>(١٥٨)</sup>. والواقع أن السريالية قد بدأت منذ ذلك التاريخ تبث عوامل ثورية فى فرنسا وفى خارجها كذلك. ومن المفيد ملاحظته فى عام ١٩٣٠ على وجه الدقة أن مجلة الـ "Cahier du Sud" (دفتر الجنوب) تعيد نشر تصريح أدلى به شعراء أمريكيون شباب يقدررون، من بين آخرين، أن الاقصوصة ينبغي ألا تكون مجرد حكاية صغيرة، بل «عرضا لتحول الحقيقة»، ويطالبون «بحق تفكيك جوهر الكلمات الخام» واختراع كلمات كما يطالبون بحق إهمال النحو واعتبار الكلمة وحدة مستقلة. وهم يصرخون بأن «الزمن طاغية يجب أن يزول»، وأن «الكاتب يفسر، ولا يوصل أفكاره»<sup>(١٥٩)</sup>. ويضيف م. بريون الذى ينقل هذه التصريحات أن فى ذلك «موقفا فعليا». ويعد أن ألغى الشعر الضرورات الفنية والمنطقية فإنه يصبح مسعى مناهضا للعقلانية وفوضويا يلقى الأفكار المكتسبة وطرق التفكير البالية إراديا؛ وهو فى المقام الاول «تمرد على ما هو موجود». كما نرى فى فرنسا نفسها وخارجا عن المجالات السريالية البحث أن مجلة من مثل "Commerce" (تجارة) (يديرها فارغ،

وَقَالِيَرِي لَارِيو وَيُول قَالِيَرِي) تستقبل في الوقت نفسه نصوصا سريالية ونثرا هداما على نحو مقبول لـ آر تو وميشو ويريقو على سبيل المثال. ويجد شعر التمرد والفوضوية بلا شك تعبيره الطبيعي في النثر (أو إن شئت في «قصيدة النثر» بالمعنى الواسع للكلمة). وهو تعبير يبدأ بصرخة التمرد البحت وينتهي بمحاولة «خلق لغة» أو «تفكيك المادة الخام للكلمات» أو الأقصوصة الخيالية أو الحلمية، أو أكثر أشكال الدعاية تدميرا. وفيما وراء السريالية يجد الشعراء الطرق التي رسمها رامبو ولوتريامون ويستعبرونها.

### أ - شعر التمرد و«تفكيك» اللغة

يرافق التمرد على «الوضع الإنساني» في نظر الكثير من الشعراء الذين ينتهزون التحرر السريالي تمردا على قوانين اللغة المنطقية وعلى طرق الكلام (إذن طرق التفكير) الجاهزة. وكمثال على الشعر الفوضوي حيث الكلمات هي «ليست إنسانية» نذكر شعر ايميه سيزير، شاعر كبير أسود اكتشفه اندريه بريتون؛ ومن المؤكد أن أعمال سيزير هي سريالية، ولكنها سريالية «حيوية» يعصف بها جنون تمرد ويجد له صورا براقة للتعبير عن ذاته وجملا مفككة تتصادم فيها الكلمات بعنف. وقبل سيزير بكثير كان انتونان آر تو قد عبر بصيغة أخرى عن رفض التسهيل في التعبير.

وآر تو الذي أقصاه بريتون عن المجموعة السريالية منذ عام ١٩٢٦ لأن موقفه لم يكن «نقيا» للغاية يبدو في الحقيقة وكأنه أكثر المتمردين نقاء من أية شبهة. فهو يرفض الوضع الإنساني بلا قيد ولا شرط، ويعترف بأنه «غير مشروط» (وهذا هو عنوان أحد أعماله). كتب إلى

ج. ريفير ما يأتي: «أستطيع القول إنى لست فى العالم حقاً وهذا ليس مجرد موقف روحى» (...). ويرفض مثل السرياليين تدرج قدراته وإعطاء المكانة الأولى للعقل والذكاء؛ ويقترح «أنا» ذات تدفق واحد: «فلتعدروا حريتى المطلقة. إنى أرفض أن أفرق بين دقائق نفسى...» ويأتى هذا الموقف الفوضى من رفض لبتز الكائن الداخلى كما هو الشأن عند السرياليين. بيد أن آرتو يغوص ويضيع فى هذا التيه الداخلى على خلاف السرياليين الذين يؤمنون بقدرتهم على التقاط ما يقال «فى كواليس الكائن المظلمة» عن طريق الكتابة الآلية واكتشاف كنوز الكائن السحيق. وبينما يظهر بريتون وتلامذته تيارات الأحلام والكلمات والصور التى تجتاز أعماق حياتهم العقلية ظناً منهم أنهم يدركون على هذا المنوال فكرتهم فى حالة ميلادها، يستبطن آرتو على العكس منهم ويحاول يائساً معانقة فكره قبل أى تعبير والانزلاق «فى جوهر حقيقته»، من دون التوصل إلى ذلك أبداً (...).

وينبغى أن نضيف أن ثمر آرتو على الوضع الإنسانى هو فى الوقت نفسه ثمر على جميع أشكال التعبير الإنسانية وعلى اللغة خاصة. هناك انفصال فى العصر الحاضر بين الحياة التى عليها أن تمنح الكلمات طاقتها وبين الكلمات التى نستخدمها التى لم تعد غير أشكال جوفاء متحجرة. وقد كتب آرتو فى كتاب «المسرح وقرينه»<sup>(١٦٠)</sup> يقول: «إذا كانت الفوضى سمة العصر فإنى أرى فى قاعدة هذه الفوضى قطيعة بين الأشياء والكلام وبين الأفكار والرموز التى تشير إليها؛ وجميع الكلمات مجمدة، غارقة فى معناها، فى علم مصطلحاتها البيانى المحدد» (...).

وهكذا نرى أن ثمر آرتو يذكرنا بتمرّد الدادائيين والسرياليين على الكلمات التى تخوننا وتطوقنا بإطارات اللغة الجاهزة. بيد أن

السرياليين قد وضعوا طرق استخدام الكلمات موضع الاتهام ولم يتهموا الكلمات نفسها؛ وكانوا يريدون «رد الكلمة الإنسانية إلى براءتها وقوتها الخلاقة الأصليتين». أما آرتو فهو لا يأمل أن تستعيد الكلمات قوتها البدائية حينما نتركها تتحدد بحرية وخارج سيطرة الوعي؛ وهو لا ينتظر شيئا من الكلمات وقد صرح يقول: «إنى أكتب للأمين»<sup>(١٦١)</sup>. وهدفه النهائي إنما هو التوصل إلى الاستغناء عن اللغة ومعانقة «الفكر السابق للكلمات» (...)

وهكذا نصطدم مع آرتو مرة أخرى بمشكلة التعبير. وهى مشكلة تقضى مضاجع الفنان الذى يمكن أن يقوده عجز الكلمات إلى وعى حقيقى وإلى مقولة رامبو: «لم أعد أعرف الكلام»، إلى رفض استخدام اللغة. وهذا موقف متطرف جدا لو شاع لألغى بالطبع أية إمكانية فى كتابة الشعر. ولكننا نلاحظ أن التمرد على اللغة هو إحدى السمات المميزة للشعر الفوضوى المعاصر وأن محاولة «إيجاد لغة» لم ترافقها أبدا مثل تلك الرغبة فى التحطيم ليس بإزاء القواعد والمنطق حسب، ولكن بإزاء الكلمات نفسها.

ويستنبط الكتاب كلمات جديدة، مثل فاركو؛ ويقترحون استخدام «كلمة بدل أخرى» كما يفعل أحد شخصيات ج. تارديو الذى يحلم فى إعلان «ثورة فوضوية على اللغة» وفى «إعادة توزيع الكلمات» طبقا لد «جرس التقليدى» لكل واحدة منها؛ وهم يفككون الكلمات ويفتتنونها ويعجنونها كما هو الشأن مثلا فى بعض قصائد ميشو؛ وصفوة القول إنهم يفككون الكلمات إلى عناصر أبسط وينتهون بـ «الحرفية»<sup>(١٦٢)</sup>.

## ب - خلق ميثولوجيا حديثة

من الواضح على سبيل المثال أن الكتاب لم ينتظروا عام ١٩٣٠ كى ينفثوا فى النثر قوة شاعرية عن طريق إدخال العجيب فى السرد. وقد رثى الناس منذ أمد بعيد إفقار الشعر الكلاسيكى المفرغ من الروح الأسطورية التى كانت تبعث فيه الحياة خلال العصور البدائية. ولم تعد الأساطير القديمة العظيمة تتحدث لروحنا، وفى الأقل فى شكلها الكلاسيكى؛ وربما تلزمتنا «ميثولوجيا حديثة» كى نرد الشعر إلى وظيفته العظيمة كـ «خالق أساطير»<sup>(١٦٣)</sup>. ومنذ القرن التاسع عشر أحس الناس أن هناك تنافرا بين الأساطير الجديدة لعصرنا الحديث والأشكال المحددة التى استخدمت قوالب لأساطير الماضى. وكان النثر وحده قادرا على استيعابها. لأنه شكل أكثر حرية وأكثر «انفتاحا»، ولأنه مهمته بخلق جو أو «نبرة» خاصين أكثر من اهتمامه بتأثيرات شكلية صرف. لقد تطورت أساطير الحياة المدنية الجديدة عبر نثر الرواية (من «البؤساء» إلى «أسرار باريس»)، وعبر نثر القصة القصيرة (من إدغار بو إلى بودلير وإلى المعاصرين). وسوف تصبح هذه الأشكال بالطبع قصائد نثر بعد تصفيته من عناصرها المبتذلة.

وقد عملت السريالية كثيرا لترهف حسنا للميثولوجيا الحديثة هذه بفعل إرادتها فى إيجاد معنى «العجيب» الذى أضعفته العقلانية. كتب أراغون فى مقدمة لـ «فلاح باريس» عام ١٩٢٦ «تمهيدا لميثولوجيا حديثة» وصرح إن «الاساطير الجديدة تولد تحت كل خطوة من خطواتنا»<sup>(١٦٤)</sup>. وقد اكتشف «نور الغريب الحديث» فى بعض مناطق باريس وفى ممر الأوبرا خاصة : دكان تاجر العصي الغارق فى «ضوء



ماثل للخضرة، مزرق إلى حد ما»، ومحلات الحلاقة النسائية، وبيوت الدعارة، والمقاهى حيث الصور «تتدلى كالنثار»، إن هذا عالم كامل، شبهى سحب ملآن بالرقى العجيبة يفتح أمام الشاعر ويقوده إلى العجائب البدائية. كتب أراغون يقول: «أراهن على أن هذا الممر هو ليس شيئا آخر غير طريقة أتحرر بها من بعض القيود، ووسيلة لبلوغ ميدان مازال ممنوعا فيما وراء قواى الشخصية»<sup>(١٦٥)</sup>.

ومع أن شابلان قد أدخل بعضا من أكثر نصوص أراغون غرابة فى كتابه الموسوم بـ «مختارات من قصيدة النثر»<sup>(١٦٦)</sup>، فليس بوسعنا أن نتحدث عن قصائد نثر بشأن «فلاح باريس»، ولكن عن نثر شعرى ملآن بالعجيب للغاية حتى أنه يقترح علينا «طريقة» لتحريرنا من القيود العقلانية، وإيصالنا إلى «ميدان ما يزال ممنوعا». وكان مبدأ الميثولوجيا المدنية هذه قد ألهم كتابا من مثل لاثيسينغ ومن قبله بودلير. إننا بإزاء أحد المواضيع الجوهرية للشعر المعاصر الذى ينطوى على أن نتحسس عبر المظاهر اليومية شيئا ما خفيا، غريبا، «قفا الحقيقة» التى يتحدث عنها بریتون وذلك انطلاقا من الحقيقة الحديثة الأكثر ألفة، تلك الحقيقة خاصة التى تلاقيها كل الأيام فى المدن الكبيرة («المدن الشاسعة» التى يتحدث عنها بودلير). ويتسلط ملاك «العجيب» على هذه المناظر المدنية:

«حيث يتحول كل شىء، حتى الرعب نفسه إلى رقى»<sup>(١٦٧)</sup>

وعلى تلك المحطات والممرات الزوايا المظلمة حيث يشبه المارة الأشباح، وحيث تبدو أغرب اللقاءات من تصميم القدر، وحيث يقابل لاثيسينغ أنا ستيل وبريتون ناجا.

ولهذه الميثولوجيا الحديثة أبطالها الذين يبرزون من الظل ومن الليل فى أغلب الأحيان (مومسات يتغنى بهن بودلير وشوب

ولاقيسيغ، وكاركو، قطاع طرق وفرسان صناعة، ملهفات مثل ناجا)، كما لهذه الميثولوجيا معالمها المرتفعة (ونعلم الدور الذى يؤديه مقهى سيرتا فى ميثولوجيا أراغون)، وعملياتها السحرية (التي بواعثها هى الأفيون أو الحشيشة، التنويم المغناطيسى أو التنبؤ بالورق ...). وكان بالإمكان اكتشاف ذلك العرق الإيحائى فى بعض روايات بلزاك من مثل «أسرار باريس»؛ ولكنها ستزود شعر النثر البحت بوسيلة نجح غنية جدا. وينبغى أن نضيف أسماء فارغ، وج. دوبوشير، وماك أورلان، وآخرين غيرهم إلى أسماء لاقيسيغ وكاركو (...).

### ج - الشعر الخيالى والخلصى عالم هنرى ميشو

إذا ما خلق الشعراء الذين تحدثت عنهم شعرا بالعجيب اليومى، ربما كان بمستطاعنا القول إن شعر ميشو هو يومى العجيب. فبدلا من الانطلاق من العالم اليومى، يرمينا هذا الشعر دفعة واحدة فى عالم مختلف لا اسم له وحيث يعيش الناس مع ذلك حياتهم العادية على الرغم من الاختلاف الكلى للعادات والأعراف؛ وحيث تتخذ أعمال نعرفها (لأننا نقوم بها يوميا فى عالمنا) ثمة معنى وتؤدى إلى نتائج مذهلة. نرى فى هذا العالم على سبيل المثال، «ثمة پليم» (الذى يحمل اسمه أحد دواوين ميشو)<sup>(١٦٨)</sup>، وهو «انسان مسالم» لا يفكر إلا بالنوم وسط مصائب جنونية :

«وما إن مد پليم يديه خارج الفراش حتى أحس بالدهشة لأنه لم يجد الجدار. وفكر قائلا :

«عجبا، ربما أكله الدود...» ونام من جديد». (١٦٩)

ويسافر «بتواضع» من دون التمرد على قلة المراعاة المدهشة التي يبديها الناس تجاهه :

«لا يستطيع سليم القول إن الناس يكتنون له الكثير من الاعتبار في السفر. فالبعض يدوس قدميه بلا تحذير، والآخر ينشفون أيديهم بسترته بهدوء. لقد اعتاد على هذا. وهو يحب السفر بتواضع. وما دام ذلك يمكننا فسوف يفعله» (١٧٠).

حينما سافر ميشو إلى مناطق خط الاستواء وإلى بيرو والبرازيل، لاحظ أن هناك حياة يومية بإمكانها أن تضلل من يأتي من بلد آخر «تضليلا حتى الموت» (...)

ألا نستطيع بالنتيجة أن نتصور «عالما إضافيا» (بحسب مصطلح جاري) سيكون اليومى فيه محبرا بما يكفى لتشويش رؤيتنا للأشياء تماما؟ وكلما كان هذا العالم معروضا بموضوعية وطبيعية (وهنا تأتي ضرورة النشر)، كانت قدرته على التشويش أكثر. كان ديوان «الأكوادور» دفتر مذكرات مسافر. ولن يكف ميشو فيما بعد عن أن يكتب لنا «من بلد بعيد» (١٧١)؛ وسواء أكان هذا البلد هو كاراباني العظمى أم برديما أم بلد السحر، فهو يقع على الدوام في ذلك «البعيد الداخلي» (١٧٢)، حيث يصبح الغريب القاعدة. بلد الهاكس المتعطشين للصراعات و«المشاهد» الوحشية، الذين يروق لهم أن يلقوا في مدينة «ثلاثة أو أربعة فهود سود تعرف كيف تسبب جروحا دامية. إنه المشهد رقم ٢٢»؛ وبلاد الكور المتعطشين للدين، وبلاد الهمفينيزيكس المستعجلين على الدوام والذين يركضون من شيء إلى آخر، إلى تلك الدرجة التي «يبدأ فيها الممثلون في المسرح بملهاة، ثم يلجئون في المشهد الثاني من مأساة، ثم يدخلون في مسرحية أخرى من مسرحيات العرض، وينتهون بارتجال مرموق».

وميشو يصف لنا عادات تلك البلدان بموضوعية وجفاف من دون تأثيرات فى الأسلوب - ويخيل إلى المرء أنه يقرأ رواية جغرافى أكثر مما يقرأ تقريراً. ومن هذا الوصف الدقيق لأماكن لا وجود لها يستخلص، كما يقول جيد «ثمة شعر غريب وانزعاج غامض»<sup>(١٧٣)</sup>. والواقع أنه لا ينبغى فرق كبير فى زاوية الرؤية كى تبدأ هذه التقاليد والأديان والملاذ التى تبدو فى غاية الغموض بأن تذكرنا على نحو غريب بعيشية عالمنا «المتحضر».

ورب قائل يقول إن «كل ما لا يوجد ربما كان له وجود، وكل ما نعلم أنه موجود ربما لم تعد له حقيقة. وخلاصة القول إن ما يجرى على هذه الأرض ليس أكثر صواباً مما يرسمه لنا ميشو»<sup>(١٧٤)</sup> (...) ولأن ميشو يسلك هذا الطريق، فهو مستعد للاقتداء بآثار فولتير، صاحب "Micromegas"، وآثار مونتسكيو، مؤلف «رسائل فارسية» - بل وآثار جارى مؤلف "Faustroll" أو "Les Speculations". وتكمن الطريقة فى أن يجعلنا نشعر بالشذوذ الظاهر لقارتنا أو كوكبنا وبغربة بعض حركاته وملامحه المألوفة، متخيلاً أن أجنبياً يتطلع إليها فتزبد من حيرته وذهوله. وهكذا يتوصل إلى زعزعة أكثر مبادئ عالمنا قوة، ويجعلنا نشك فى وقت قصير جداً بمجانيته وربما بعيشيتها. (...)

وميشو لا يرينا عادات حياتنا اليومية فقط وإنما يرينا الطبيعة والسماء والغيوم أيضاً بطابع غريب :

«انتم لا تتخيلون كل ما هو موجود فى السماء، ينبغى أن تكونوا قد رأيتموه لتصدقوا. هكذا، مثلاً، ال... ولكنى لن أقول لكم اسمها فى الحال.

وعلى الرغم من انطباع الثقل الذى تعطيه واحتلال السماء كلها

تقريبا، فهي لا تزن أكثر من وزن طفل حديث الولادة مهما تكن كبيرة. إننا نسميها الغيوم.

ومما لا شك فيه أن ثمة ماء يخرج منها، ولكن ليس بضغطها ولا بسحقها. فرما كان ذلك عديم الجدوى لأنها لا تملك الكثير من ذلك. ولكن لكثرة ما تحتل من أطوال وأطوال، ومن عروض وعروض، ومن أعماق أيضا وأعماق، ولكثرة ما تتصنع الانتفاخ، فإنها تنتهي على التماذى بالسماح بسقوط بضع قطرات من الماء، أجل، من الماء. ونبتل كلية» (١٧٥).

وتتوجه قصيدة النثر حينذاك نحو بعض أجناس النثر التي هي قريبة منها كالحكاية (الطويلة والهجائية تقريبا) والرسالة المزعومة (مثل في «أكتب إليكم من بلد بعيد») ومذكرات رحلة. ويلاحظ ج. بيكون أن ميشو «ناثر جاف وخفيف، حاد وسريع» يذكرنا بكتّاب القرن الثامن عشر.

#### د - الدعابة

(...) إذا كانت الدعابة طبقا لتعبير بریتون «قردا أعلى للذهن» بإزاء عبثية الأشياء، وتأكيدا (كما يقول فرويد أيضا) لخصانة الأنا الذى «يرفض أن يمس أو أن تفرض عليه الحقائق الخارجية الألم» فلا يمكن إلا أن تكون فعل ذهن متيقظ للغاية. ومع هذا يمكن أن تحوى أقصوصة الحلم على شيء من الدعابة حينما يترك القاص، المتيقظ حاليا والذى يرفض البقاء مخدوعا بحلمه، موقفه السلبي ويبرز الجانب الفكه أو العبثية المضحكة للمشاهد التى عاشها. هناك على سبيل المثال دعابة تهكمية فى الأقصوصة التى كتبها بيثالى عن لعبة ورق كابوسية تمت «بمجرد قصاصات كارتون ليس عليها شيء» وتنتهى

بالعبث كما بدأت (وهذا يذكرنا بمشهد مماثل فى « أليس فى بلد العجائب »). ويختتم القاص قائلا : « ثم وفى ضجة الكراسى المقلوبة اغتسلنا جميعا ، مما كان يشير بوضوح بحسب قناعتى إلى أن اللعبة قد انتهت لتوها » (١٧٦).

وحينما تكون الأقصوصة بضمير الشخص الثالث فمن الأيسر أيضا وضع مسافة بين الحالم والقاص (لاحظ مثلا أن أرنست فى « الملوك الروس » فى « القصص الدموية » يتحول إلى حصان يتقدم بنبل وسط هتافات الجمهور ، و« انفعاله يؤدى إلى انتفاخ أوداجه » (١٧٧). ومع هذا فإن الدعابة لا تعرض مع أقصوصة الحلم (أو القصيدة الحلمية) الروابط نفسها التى تقدمها مع الأقصوصة الخيالية، سواء تعلق الأمر بقصة قصيرة أم بقصيدة؛ وللدعابة صلة بالقصيدة، إن صح القول، منذ بدايات نشوء النوع.

وهذا الاتحاد المتكرر بين الدعابة والخيالى يمكن أن يبدو غريبا: فهل يمكن لهذا الوضوح وهذا « الحضور ذهنى » أن يتعايشا مع عالم خيالى، أى عابث، من دون تحطيمه؟ وحينما تثبت الدعابة حقوق ذهن الواعى، أفلا تمنعنا من الدخول فى اللعبة؟ ينبغى فى الواقع ملاحظة أن الخيالى والدعابة بعضهما لا يحطم البعض الآخر، ولكنهما يتآزران لتحرير الإنسان من سيطرة العالم الذى يعيش فيه كى يسمح له بتخطيه والحكم عليه. فبينما يصف لنا الساخر سخف العالم كما هو عليه (وهو يدخل على سبيل المثال ثمة هيرون أو مكروميفاس دهشا من ذلك) يصف لنا الفكاهى بكثير من الطبيعية عالما عبثيا لا وجود له، كاريانى العظيم أو عالم جارى «الإضافى». ويولد الضحك هنا من المقارنة التى نحن مدعوون ضمنا لإقامتها بين هذا العالم الخيالى وعالمنا؛ وهو ضحك مدمر. (...)

وإذا ما أبدى كاتب ما من مثل ميشو باستمرار دعاية فى قصائده  
فذلك كما يلاحظ بيرتلية لأن هذا بالنسبة إليه هو وسيلة مثلى للتدخل:  
«بالدعاية يحقق المرء حريته»<sup>(١٧٨)</sup>. والدعاية مظهر لتلك الفوضى  
المدمرة التى تنسف الحقيقة من الأساس لتحرر الفرد وتعلن تفوق الذهن  
على ما يحيط به. (...).

ومما ينبغى الإشارة إليه هنا هو أن الدعاية التى تتنافر تقريبا مع فن  
نظم الشعر هى على النقيض من ذلك تماما فى محلها المناسب فى قصيدة  
النثر (...). وبسبب صفات الدعاية الهدامة اللامتشالية  
واللااجتماعية، فإنها قلما تتناسب مع فن النظم الكلاسيكى المبنى على  
النظام والتجانس وعلى شعور بالتطابق بين الإنسان وعالمه. والنثر على  
عكس ذلك يقبل ويستخدم بسرور روح العنف والتحرر التى تحملها له  
الدعاية وخاصة فى القصص القصيرة وفى قصائد النثر ذات الطراز  
«الفوضىى». (...) وبعد ميشو فى أيامنا هذه أفضل يمثل لدعاية  
الخيالى الذى يقلد تتابع الأحداث والأفكار التى نصادفها اعتياديا فى  
الأقاصيص كى يحطمها على نحو أفضل؛ ومن بين الوسائل التى  
يستخدمها إراديا هى منطق العيب و«تمرّد الوسائل على الغايات»،  
و«التدخلات» ليقيم الغراية عمدا فى قلب الواقع. (...).

بيد أن هناك شكل دعاية آخر أكثر نقاء إلى حد ما لأنه أكثر مجانية  
وأكثر انفصالا عن نوع «الأقصوصة»، ولكنه أكثر مللا لأنه يحطم  
كل تسلسل فى الأحداث وكل سلسلة من الأفكار المنطقية حال  
تشكلهما. ويجد شكل الدعاية هذا قوته المحطمة والشاعرية أحيانا فى  
الهزل وفى اتحاد الكلمات غير المتوقع وفى الشعوذة المرحبة بالكلمات  
والصيغ والصور. ويمكن أن يتخذ التمرد على اللغة شكلا  
هزليا. (...).

وكان ماكس جاكوب رائد «الكلمات الطليقة» هذه التى لم تعرفها القرون السابقة؛ واستعاد كوكتو من بعده اتحاد الكلمات والصور وحصد مثله هو أيضا بدعا لفظية. وقد أهمل قليلا فى أيامنا الحاضرة هذا النوع من الشعر الذى يشبه الألعاب النارية. ولكننا قد نجد عددا من القصائد ذات «الدعابة اللفظية» فى ديوان «العمل الذهبى» لمارسيل سوفاج، صديق ماكس جاكوب وأحد المعجبين به... وتجد فى هذا النتاج افكارا عزيزة على جاكوب كالإيجاز وغياب الغنائية والبلاغة، وتأثير الصدمة (...).

ويستعيد شعر مارسيل سوفاج فكرة جاكوب التى مفادها أن كل شىء ممكن استخدامه كـ «عنصر شاعرى» : «ذكريات المطالعات ولغة المحادثات العامية وما يجرى فى الجانب الآخر من خط الاستواء، والانطلاقات المفاجئة وجو الحلم والنهايات اللامتوقعة واتحاد الكلمات والأفكار...»<sup>(١٧٩)</sup>(...)

وحينما يستخدم مارسيل سوفاج هو أيضا الشكل «النثرى» جدا والاقترابية والإيجاز المفحم للعبارات وتصادم الكلمات والصور، فإنما يفعل ذلك ليوصلنا بتجربته الخاصة.

## ٢ - شعر الحقيقة

وهكذا فإن شعر مارسيل سوفاج الذى ينطلق من دعابة لفظية على الأخص ومن لجوء إرادى إلى العبث، ينتهى بغنائية تجد الحقيقة فيها مكانها، ولاسيما فى باب «العمل الذهبى» الذى يحمل عنوان «طبيعة»، حيث تبين بعض القصائد تحيزا حقيقيا للواقع، وحيث تدعونا قصائد أخرى إلى التفكير بـ ريشردى بشأن الريح والطريق والأشجار. والطبيعة لا تتدخل فى الشعر الفوضوى أو أنها حينذاك



طبيعة فوضوية وعجيبة أيضا تنشطها حياة قلقه وغير طبيعية. وبما أن الشعر الفوضوى يمثل فى الواقع محاولة لتحطيم العالم الحقيقى وإحلال عالم آخر... فمن الواضح أن القوانين التى ستدير هذا الكون الجديد ستكون مختلفة جذريا. فلا المكان ولا الزمان ولا الحب ولا الحقد تبقى كما كانت؛ وسوف نرى الزهور تخور والحيوانات تتكلم وكل مواليد الطبيعة تتبادل فيه أشكالها وخصائصها.

ولكن سبق أن وجدنا فى القطب الآخر من قصيدة النثر التبطيق بين الإنسان وكونه بدلا من التمرد والرغبة فى التناسق بدلا من الفوضى المدمرة. والواقع أن ظروف الشعر قد تغيرت كثيرا منذ مائة عام، وإن القصيدة «الشكلية» ذات الأدوار أو المقاطع النظامية وذات التأثيرات التناسقية واللازمات والإيقاعات هى شكل جامد للغاية و«فنى» جدا بالنسبة إلى عصرنا، عصر الاضطرابات والانفجارات الذرية. وحينما نقرأ اليوم بشأن قصائد النثر الحديثة أنه «لا تكاد توجد أشكال نظامية»، وأن بعض هذه القصائد يعطى انطباع السونيتات النثرية، يتولد لدينا انطباع بالفرق ونشعر بالتقهقر فى الزمان إلى حد العصر الذى كان هنرى دوريتيه يقول فيه عنها مثلما كان يقول عن (Chansons de Bilitis). ومع ذلك فإذا كان القليل جدا من الشعراء يكتبون اليوم سونيتات تقليدية، فذلك لا يستثنى عند البعض عودة إلى مفهوم القصيدة، أى إلى الشكل المنظم والمبنى؛ الوسائل وحدها مختلفة.

وبما أن هذه الرغبة فى النظام والتنظيم والصرامة تمضى على قدم المساواة مع قبول بالحقيقة، فالأفضل سيكون بلا شك معارضة «شعراء الحقيقة» بشعراء الشعر الفوضوى المدمر. وأسارع إلى القول إن

مصطلح «شعراء الحقيقة» الغامض للغاية عملى، لأنه عام جدا حتى أنه يسمح لنا بضم شعراء مختلفين تماما مثل رونييه شار وپونج وسان - جون پيرس من الذين لا يوجد بينهم قاسم مشترك غير توافقهم وتضامنهم مع الواقع والشعور القوى بالتفاؤل الذى ينجم عن ذلك فى نظر القارىء. بيد أن للحقيقة ألف وجه (هناك حقيقة بشرية وحقيقة مادية وحقيقة تاريخية...) وكل شاعر يتصرف بإزائها وفق طبيعته الدفينة ويقدم لنا شعرا له هو أيضا حقيقته الخاصة. وسوف أكتفى إذن بالإشارة إلى الأشكال التى تبلورت فيها الحقيقة بالنثر عند بعض الشعراء العظام لعصرنا.

### ريشردى وتأثيره

(...) تجدر الإشارة إلى أن شعر ريشردى ما فتىء يمارس تأثيرا بليغا، كتب ج. بيكون عام ١٩٤٩ يقول إن «علاقته بالأدب الحالى هى أكثر عمقا وحيوية من علاقة فارك وكوكتو وماكس جاكوب... ويبدو لنا ريشردى أستاذا وشاعرا ومتذوق جمال أيضا» (١٨٠). وقد استحق ريشردى أن يعده السرباليون أستاذا بنظريته عن الصورة وبارادته فى «الغوص إلى أعماق وأخطر ما يمكن» فى غور الكائن الداخلى، واليوم أيضا ما يزال تأثيره ملموسا فى كثير من القصائد التى تحدثنا عن وحدة الإنسان وعن القلق أمام الحقيقة. و«قصائد النثر الخمس» التى كتبها ج. دولايراد والتى هى قصائد الغياب والوحدة تدعونا أحيانا إلى التفكير بـ ريشردى بنبرة قلقها الغامض وبالطريقة التى تعرض لنا فيها أقصوصة لا يحدث فيها شىء، ولكن تثنى على القارىء بجو الوحدة واليأس (...)

ومهما يكن شعر ريفردى وأولئك الذين تبعوه متأصلا في الواقع، فإنه يقودنا على الدوام «نحو المجهول ونحو العمق»؛ ومن المجدى أن نقول إننا نحس فيه على الدوام تقريبا بشعور مأساوى عن الحياة والقدر الإنسانى. وبذلك فهو يقدم لنا حقيقة تختلف تماما عن الحقيقة التى تتجسم فى قصائد شار وبونج وسان - جون بيرس.

### رونيه شار والحقيقة المتحمسة

إذا استطعنا القول إن ريفردى أعطى للسرياليين دروسا إلى حد ما، فبوسعنا القول أن رونيه شار (الذى شارك عام ١٩٣٠ فى "Ralentir Travaux"، ونشر فى السنة نفسها «قصيدة نثر» "Artine"، وهى سريالية بحق) قد حفظ الدرس الجوهري للسرياليين الذى مفاده أن الشعر هو نظام معرفة يفوق ويتناقض مع نظام المعرفة المسماة «علمية»، وهو «فعل اكتشاف وإعادة خلق لعالم الحقائق. بيد أن عبارة شار الذى يشكل الشعر فى نظره «أداة معرفة منتجة للواقع هى أقل غموضا وتوضح على نحو أفضل الوظيفة الشعرية الحقيقية التى هى ليست اكتشافا وإحياء فقط بل هى خلق أيضا.

وينبغى ألا ننسى أن السريالية كانت تفترض أن نعد الحلم والحقيقة «حقيقين» أيضا، وإن رغبته فى إعطاء المكانة الاولى للحلم واللاشعور كانت تقوده إلى أن يقترح على الشاعر موقفا سلبيا بصورة جوهريّة.

وقصيدة "Artine" السريالية هى سلسلة من الرؤى الخلمية وثمة «فن شعري» سريالى فى آن معا. (...) بيد أن الكلمات الأخيرة منها تشير إلى رغبة فى العودة إلى الواقع. «ولأن شار قد اختار الواقع - آخر كلمة فى القصيدة - «فقد قتل الشاعر أغودجه»، أى أنه قد تولى

عن كل ما كان الحلم واللاشعور واللاواقعى يستطيع أن يصبح بواسطته عالما يدعى الاكتفاء ويغنى عن الواقع»، كما كتب ذلك ج. موانان فى مقالته الرائعة<sup>(١٨١)</sup>.

ليس بوسع الشاعر أن يستغنى تماما عن الخيال ولا عن الواقع؛ وعليه كما يقول شار «أن يمسك بالميزان متساويا بين عالم اليقظة المادى ورغد النوم المخيف». (...)

لقد أدرك شار سريعا إن القصيدة، كى تصبح بدورها حقيقة تتلاءم مع الحقيقة الداخلية للشاعر، تتطلب جهودا كثيرة أخرى، وإذا كان الشعر كنزا حاضرا على الدوام وفى-متناول يد أول قادم فلا أهمية لاسم الشاعر أبدا. الشاعر يصير وهو يعمل القصيدة. وأشار. م. بلانشو إلى أن «الإيحاء لا يعنى شيئا آخر غير أسبقية القصيدة على الشاعر. (...)» فالشاعر لا يوجد إلا بعد القصيدة. والإيحاء هو هبة الوجود إلى كائن لا وجود له بعد، وليس سرا أو كلاما قيل لشخص سبق وجوده<sup>(١٨٢)</sup> (...) ورونيه شار يمقت القوالب وكذلك التعابير الجاهزة. وهو يعلن أن على الشاعر «ألا يخشى استخدام جميع المفاتيح التى فى حوزته».

### بونج وتحيز الأشياء

نحس ونحن ننتقل من شار إلى بونج بشقل غريب وشعور بالدخول فى المادة وشاعر يغوص إلى قلب الحقيقة ويقترح على كل امرئ أن يقوم ب «رحلة فى كثافة الأشياء». (...) ونلاحظ فى الحال أن مشكلة اللغة جوهرية بالنسبة إلى بونج - كما هو الشأن بالنسبة إلى مالارميه أيضا، وإلى معظم شعراء ما بعد حرب عام ١٩١٨ بخاصة. ولا يراودنا فى ذلك أدنى شك حينما نقرأ الملاحظات التى جمعها فى مؤلفه الموسوم بـ

«قصائد».

ويونج الذى يكتب منذ عام ١٩١٩ ولم يعرف الشهرة إلا عام ١٩٤٢ مع مؤلفه الرئيسى «تحيز الأشياء» يعيب على الكلمات كما فعل الدادائيون والسراليون كونها مستهلكة ومنهكة بفعل الاستخدام الطويل، كما أنها مجردة للغاية ومنفصلة عن الأشياء التى تعنيها. إنها كلمات جاهزة لا لون لها ومفرغة من كل قوة إيحائية؛ ويسأل - وهذه هى مشكلة كل شاعر: كيف نعيد لها قوتها؟ وكيف نقيم بين عالم الحقائق وعالم الكلام تيار مبادلات كأن تصبح الأشياء كلاما والكلام أشياء؟<sup>(١٨٣)</sup> وتبقى مشكلة التعبير ثانوية فى مفهوم بعض شعراء النثر لأنهم لا يهتمون بالشكل كما رأينا ذلك قدر ما يهتمون بالمعنى؛ ويوسع المرء استخدام تعابير عادية لوصف عالم سحرى وكتابة أقصوصة حلم؛ أما فى نظر الكاتب الذى يقتصر على ما هو موجود والذى لا ينوى تحطيم العالم المادى لمصلحة عالم اللغة قدر ما ينوى وضعنا فى صلة مع الأشياء عن طريق اللغة، فلا توجد مشكلة أخرى غير مشكلة التعبير.

والوسائل التى هى بحوزة الكاتب ثلاث. وسنرى أن يونج يؤثر فى الكلمات نفسها قبل كل شىء لأنها مادة اللغة الأولية ثم فى تركيب الجملة... وأخيرا فى تركيب مجموع القصيدة.

ولا يتعلق الأمر أبدا كما هو الشأن بالنسبة إلى بعض الشعراء الفوضويين باستخدام الكلمات خارجا عن معناها أو باستنباط مفردات جديدة. يريد يونج أن يقهر اللغة بوسائل اللغة نفسها. وابتداء سوف يأخذ الكلمة لا فى معناها المستخدم العادى والمبتذل ولكن فى غنى كيائها على أنها جهاز حيوى معقد. ويونج الذى يسمى دواوينه «تمارين

فى إعادة التربية اللفظية»، يدعى أن الأدب يسمح بـ «إعادة خلق العالم بكل معانى إعادة الخلق بفضل الطابع الملموس والمعنوى الداخلى والخارجى للكلمة وبفضل كثافتها المعنوية» (...)

إننا لن نجد فى الواقع عند بونج كما هو الحال عند مالارميه ورونيه شار تلك التعابير المكثفة المبهمة الغنية جدا التى نستطيع أن نتعمق فى معناها بلا نهاية، تعابير ما إن تنطبع فيها حقائق مضادة حتى تنتهى بأن تتلاشى بالتبادل وهى تشكل حقيقة جديدة أعلى وروحية. وليست المسألة بالنسبة إلى بونج مسألة تناقض المتضادات ولا تحويل الحقيقة بالروح، ولكنها مسألة خضوع للحقيقة والمادة: «على القصيدة ألا تقدم لنا فكرة بل شيئا، أى أن القصيدة تجعل الفكرة أيضا تتخذ شكل شىء». (...)

وتقود الرغبة فى قبولية الجملة على الموضوع لدى بونج أحيانا إلى القطيعة مع علم النحو المعتاد وإلى إعادة توزيع الكلمات فى نظام يحترم حقيقة الأشياء على نحو أفضل (وهنا أيضا نتذكر مالارميه). (...)

وينبغى تأكيد فكرة أن بونج ليس مجرد مراقب وطبيعى يدون ملاحظات ويصف الأشياء من الخارج. إنه يريد «أن ينتقل إلى الأشياء» وأن يصفها من حيث هى لا بالنسبة إلى الإنسان. ولكن من الواضح جدا أنه لا يستطيع أن يعبر الأشياء صوتا إلا بوساطة شخصيته الذاتية : فحينما تريد الأشجار أن تعبر عن نفسها «فإنها تترك موجا وقيثا من الخضرة»، ولكنها «لا تتوصل أبدا إلا إلى ترديد التعبير نفسه والورقة نفسها مليون مرة»<sup>(١٨٤)</sup>. والشاعر هو الذى يصبح شجرة ليتكلم بدلا منها - ولكن كيف لا يعبر عن مكونات الشاعر فى الوقت

نفسه؟<sup>(١٨٥)</sup> وبونج يعلم ذلك حق العلم: فالقصيدة لا يمكن أن تكون الشيء نفسه، إنها شيء، أى حاجة، ونتاج فنى. وليست مهمة الشاعر أن يستنسخ العالم، بل أن «يعيد خلقه» - وهذه الفكرة تتكرر مرات عديدة فى مؤلفه «قصائد». (...)

لنقرب مالكوم دوشازال من بونج مع أن هدف هذين الشاعرين أخيرا مختلف جدا. ومما لا ريب فيه إن الاثنين يبديان رغبة فى «الانتقال إلى الأشياء». كتب م. دوشازال يقول: «كل شيء يجرى كما لو كنت بمتزجا بحياة الأشياء وكما لو أن عالم الأشياء قد دخل فى»<sup>(١٨٦)</sup>. بيد أن بونج يستغرب ادعاءات شازال فى «تفكير الحياة» وفى عد الحياة الخارجية جوهرها ماديا ينبغى دمجه بالأنا الذاتية. وفى حين أن قصد بونج «شعرى» بحث فى المعنى الأول للكلمة لأنه يريد أن يعيد تكوين الخليقة، يبحث م. دوشازال عن فلسفة يستخلصها من الإحساس: ويقول بولان الذى قدم ديوانه الاول (Sens Plastique) (عام ١٩٤٨) إن بوسعنا أن نسميه «إخفاثى» فى القدر الذى يبحث فيه عن انعكاس اللامرئى فى المرئى. وأنه يبحث فى الكائنات والأشياء عن تناظرات إنسانية بقصد فلسفى وليس بقصد جمالى. ومع هذا فالطريقة التى يستخدمها لاكتشاف وحدة العالم عبر التطابقات من إحساس لآخر، ومن المادى الروحى هى طريقة شاعر فعلا. يقول بولان إن شازال لجأ «إلى المعابر والممرات بين الحواس وهو مستعد فى كل لحظة لأن ينتقل من حس إلى آخر - لأن يفسر السمع بالنظر والشم بالتذوق»<sup>(١٨٧)</sup>. وتأتى أهمية مؤلفه بمقدار ما هى طريقة قوية وأصيلة فى اختيار الإحساسات والتقريب بينها ولا تأتى من النظريات الفلسفية. (...)

## سان — جون پيرس والوفاء لمفهوم القصيدة

لقد ابتعدنا مرارا خلال الصفحات الماضية عن مفهوم القصيدة أو كنا منقادين إلى توسيع ذلك المفهوم على نحو ملحوظ إلى درجة أننا يمكن أن نتساءل إذا لم تكن القصيدة باعتبارها كيانا شكليا قد أصبحت في عداد البقاء النظرى البحث: وينبغي الاعتراف بأن هذا الأمر يصح عن قصيدة النثر التي تقودها طبيعتها نفسها إلى التواطؤ باستمرار مع أجناس قريبة منها كالأقصوصة أو «التدوين» (الفلسفى أو الوصفى على سبيل المثال). واليوم يرفض بعض الشعراء إراديا كتابة «قصائد» ويطالبون مثل شازال بحرية تعبير شاملة للشعر؛ بل إن البعض قد يقرر عامدا ان «الشكل» هو ألد أعداء الشعر ...

ومع شعر سان - جون پيرس نعود ثانية إلى المفهوم الشكلى للقصيدة - ومن الغريب ملاحظته إن هذا الشاعر البعيد جدا عن الحركات الأدبية، غير المكتثر للشهرة أبدا، يعده اليوم كثيرون أستاذا (...). ومنذ عام ١٩٢٦ كان قاليرى لاريو معجبا بهندسة ديوانه المسمى (Anabase) وبأصالة وغنى اللغة الشعرية الجديدة التى خلقها پيرس، وبالرسم الملحمى الواسع لذلك «الصرح الشاعرى الكوكبى» (١٨٨). فبعد صمت طويل استمر سبعة عشر عاما، وصل الشاعر وهو فى منفاه فى أمريكا إلى الكمال الفنى مع دواوينه (Exil) (منفى) و (Pluies) (أمطار)، و (Neiges) (ثلوج)، ولاسيما مع أوسع أعماله (Vents) (رياح)، الذى يعد ملحمة ونشكونية. وشعره نظامى. وهذه صفة تنطبق على جميع أعمال پيرس جملة وتفصيلا. ويلزم أن نضيف إن شعره «متلاحم» يتماسك فيه كل شىء، ولا شىء فيه



مجانى أو منعزل بحيث إن القصيدة تبدو وحدة هندسية متناسقة تتناسب وتتوازن فيها الأطراف المختلفة. ومن آية إلى أخرى تتحقق الوحدة بفضل لعبة دقيقة من تكرار التعابير أو الرنين أو (السجع أو الصدى؛ وفى حين أن استعادة الرنين فى الشعر يكمن إلزاميا فى القافية، نجد هنا موزعا على الآية كلها. وربما ينبغى الحديث عن (قوافى داخلية) مع تأثيرات تناسقية وتكرارات جزئية فى الغالب. (...)

وتتطور القصيدة بالشكل نفسه من مقطع إلى آخر وليس من آية إلى آية - بما أن الوحدة فوق الآية هى ما أسميه مقطع مكون تارة من سلسلة من الآيات الموجزة (كما هو الحال فى بداية قصيدة (Vents) (رياح) وتارة من جملة واحدة كبيرة وواسعة تكبر كالموجة وتجمع فى أغلب الأحيان سلسلة من التفاصيل أو الرؤى الدلالية. هكذا على سبيل المثال، نرى تعداد المهن الشهير فى "Anabase"، أو وصف قوى الريح التى تشتت أبنية الناس فى (Vents)؛ وتؤكد الوحدة من جملة إلى أخرى عودة عناصر ذات طول متساو وجرس متناظر. (...)

ويلزم أن نضيف إن انطباع النظام المتجانس والشعر «الموزون» يأتى أيضا من الاستخدام المتكرر والمشار إليه فى الغالب للبيت الاسكندري (الذى هو فى أصل شعر بيرس) وكذلك من التناسقات الإيقاعية العديدة. ومافتىء بيرس منذ قصائده الاولى يستخدم على نحو منفصل الإيقاعات الزوجية والشعر المنتظم داخل آيته وكأنها «محصلة إيقاعية». (...) هذا إلى أن شعر بيرس مثله مثل شعر كلوديل يعمزج وسائل البلاغة مع وسائل الشعر. وما التناسقات إلا طريقة بليغة وشاعرية مثل استخدام المنادى (...)

ثم ينبغي ألا يفوتنا الحديث عن «مفردات» سان - جون پيرس الموسوعة حقا - إذ أننا نجد في نتاجه تعدادا حقيقيا للمهن والمواد والعطور والأذواق والتقاليد عبر الزمان والمكان بإيثار للكلمات وللأشياء النادرة والغريبة أيضا. (...)

وبانتهاينا من سان - جون پيرس من هذا الجرد السريع «التقليدى المنظم» ومن قوى التمرد والتدمير إلى قوى النظام والسلطة هل يعنى هذا أن سان - جون پيرس يمثل الميل الأكثر آنية للشعر؟ كلا، إذ إن هذا الشاعر «الخارج عن الزمان» يواصل نتاجه فى الاتجاه الذى بدأه به منذ أريعين عاما. وإذا ما انتزع إعجاب الجميع، وإذا ما استطاع أن يرسم طريقا للبعض، فإنه لم يكون إلا القليل من التلامذة الحقيقيين. وسنرى فى الخاتمة إن هناك أملا ضعيفا فى أن تسمح تشنجات عصرنا وتمزقاته بأن يجد الشعر جوا مناسبا للتناسق والاستقرار.

## الخاتمة

كان بودلير يشير إلى أن فى الجمال عنصرين: الأول أزلى ثابت والآخر نسبى مرتبط بالعصور والظروف<sup>(١٨٨)</sup>. ومن الممكن تطبيق هذه الملاحظة التى كتبها بشأن الجمال المتعلق بالرسم على الجمال الشعري: إذ توجد فى الشعر عناصر جمال أزلية جوهرية وعناصر نسبية تتغير مع العصور: وعلى هذا فليس بوسع القارئ أو الكاتب من أبناء القرن العشرين أن يقفا من تذوق الجمال كما وقف أبناء القرن السابع عشر مثلاً.

وما لا شك فيه أن قصيدة النثر التى هى فى أصلها رد فعل لمعايير وأشكال الجمال المطلقة للغاية فى القرن السابع عشر يمكن أن تعد شكلاً شعر «حديث»؛ ومع ذلك فإنها تبين هى أيضاً «عنصراً أزلياً ثابتاً» إلى جانب العنصر «النسبى» الظرفى. لقد حاولت أن أشير، بشأن «جمالية قصيدة النثر»، وإلى الشروط الضرورية كى تبلغ قصيدة النثر جمالها الخاص، أى أن تكون «قصيدة» فعلاً لا مجرد قطعة نثر متقنة إلى حد ما. فالإيجاز والكثافة والمجانية هى بالنسبة إليها كما رأينا ذلك عناصر حقيقية مكونة لا يمكن لها أن توجد من دونها؛ ولكن الحيوية الخاصة بقصيدة النثر تنشأ من اتحاد قوتين متناقضتين: قوة فوضوية مدمرة وقوة تنظيمية فنية.

بودى أن أؤكد فى صفحات هذه الخاتمة الجوانب «النسبية» المتغيرة التى تقدمها قصيدة النثر تبعا لتغير العصور أكثر من تأكيد الجوانب الثابتة؛ وأن أسأل عما سيكون عليه مستقبل قصيدة النثر كما قادتنا دراستها من الـوزيوس بيرتران حتى أيامنا هذه. وربما أمكن التفكير ونحن نبدأ هذه الدراسة أن تعدد الاشكال وحرية نوع مولود من رد فعل على القيود الشكلية ومن رفض لأية قاعدة مسبقة لا تسمح إلا بتميز محاولات فردية فوضوية لا تربطها علاقة فيما بينها. ولكننا رأينا (وهذا صحيح دائما ونحن نتحدث عن الشعر) أنه إذا كانت شخصية كل واحد تؤدي فى الواقع دورا حاسما، فما لا ريب فيه أننا نرى ظهور خطوط قوة خاصة بكل عصر وكذلك تيارات عظيمة بكل انطوائاتها وانبعاثاتها؛ ونلمح من جانب آخر انتظام لعبة صلات معقدة بين شعر النثر والشعر التقليدى : فتارة يتابع الاثنان محاولتهما على نحو متواز من أجل بلوغ هدف مشترك، وتارة أخرى ينتفض أحدهما على الآخر كى يؤكد هويتهما مفهوميين متناقضين تماما؛ إنهما أخوان فى السلاح أو غريمان. ولأن قصيدة النثر قد ولدت من رد فعل لشعر القرن الثامن عشر المتحجر والمصطنع، فإنها فى الوقت نفسه إعراب عن ذهن فردانى يكافح ضد مبادئ الكلاسيكية التعسفية ومحاولة لتجديد الموضوعات الشعرية باستخدامها ينباع الإيحاء التى تقدمها «البالادات» أو «الأغاني» الفولكلورية بغزارة؛ وحينما نتذكر إن قصيدة النثر قد ولدت من الترجمات والترجمات الحرة ومن البالادات والأغاني، فمن الأيسر أن نفهم أنها كانت إحدى أول مظاهر التذوق الرومانتيكى للون المحلى (الأجنبى أو القروسطى) والأساطير الشعبية والعجيب والحلم؛ وبدأت قصيدة النثر منذ أن منحها ألـوزيوس

بيرتران شكلها النهائي تتبنى شكل «البالاد»، أى أن تتألف من مقاطع.

ولكن ينبغي القول إن قصيدة النثر وهى تحوز هكذا «قالبا» مثبتا أو مجمدا نهائيا قد تجازف بارتكاب الخطر المميت بسبب «كمالها» نفسه، ولا سيما أمام شعر رومانتىكى كان يواصل بلوغ أكثر ما يمكن من التنوعات بعدما تحرر هو أيضا من أكثر قيود فن النظم الكلاسيكى إزعاجا؛ وأكثر الحقب جدبا فى تاريخ قصيدة النثر هى ربما تلك الحقبة من الرومانتيكية التى تسبق بودليير مباشرة، حيث يتجلى تصلب الشكل عند لامنيه ويقود «لا شعراء» مثل هوسيه وشانفلورى وفريوت إلى الاعتقاد بأن من الممكن عمل «قصائد نثر» بصب أكثر النثر تفاهة فى مقاطع شعرية. وكان بودليير أول من أدرك ضرورة منح قصيدة النثر شكلا «حديثا» متكيفا مع الوجود والحركات الداخلية وطموحات الإنسان الحديث. ونشهد مع بودليير أولى تلك الترجحات التى تقود قصيدة النثر من قطب إلى آخر بالتناوب، من الإفراط فى التنظيم «الفنى» إلى الإفراط فى الفوضى. وتجد الإرادة المتوترة جدا عند بيرتران نفسها هذه المرة مرتخية إلى درجة أن قصيدة النثر البودلييرية تسقط أحيانا فى التفكك وفى النثر. ولكننا نرى مع بودليير أيضا أن علامة استفهام كبيرة ترسم أمام شعراء النصف الثانى من القرن التاسع عشر كالسؤال الجوهري عن «اللغة الشعرية»: كيف وبأية وسائل يمكن للغة الشعرية أن تصبح أداة غزو ميتافيزيقى، وتسوغ للشاعر بأن يقوم بعمل مضاعف فى الاكتشاف والخلق؟ وقد رأينا الأجوبة المختلفة التى كانت تحملها قصائد بودليير ورامبو ولوتريامون إلى اللغة الشعرية. وتهدف قصيدة النثر خلال تلك الحقبة كلها إلى

«الفعالية» أكثر مما تهدف إلى الجمال الشكلي وتريد أن تكون أداة قوة أكثر من كونها «شيئا جماليا». فهي ترمى لأن تصبح «سحرا إيحائيا» مع بودلير، أو أن تقودنا نحو المجهول مع رامبو، أو أن تتمرد على الخلق وعلى آلية اللغة مع لوتريامون، أو أن تسعى لبلوغ المطلق مع مالارميه عن طريق تركيب حاذق لأزلية البيت الشعري و«تماسك» النثر. فالأمر يتعلق على الدوام بـ «إيجاد لغة»، وإخضاع الكلمات المعروفة لغايات جديدة تماما، والكتابة من أجل خلق عالم جديد أكثر مما هو فن شعري جديد. هذا الطراز من البحوث هو صنو ذلك النوع الذي ما انفك يخوضه عصرنا. ونحن نشعر بأننا أقرب كثيرا إلى هؤلاء الشعراء «الميتافيزيقيين». من الجيل الذي تبعهم فردٌ مسألة قصيدة النثر إلى الصعيد التقني والشكلي. لقد مد لوتريامون أو رامبو أيديهما إلى السرياليين والشعراء المعاصرين زيادة على خان وميريل وديجاردان. ومع ذلك ينبغي أن نميز في محاولات نهاية القرن التاسع عشر حقيقتين : أولا نرى اتحاد جيل بأكمله (يسمى رمزيا) لذلك آخر معقل للشعر الكلاسيكي والمطالبة بالحرية الشاملة للشكل الشعري. وهذه المرة أيضا تكاد قصيدة النثر تختفي في الحركة الواسعة للشعر المسمى «حرا» - وفي طوباوية «شكل فريد» مروراً بانحصارات متتالية للنثر نحو النثر الشعري (المسمى آنذاك قصيدة النثر على نحو تعسفي) ثم نحو الشعر. ولكن سرعان ما نرى في حقبة ثانية تتزامن مع تفجر الفردية الفوضوية لـ «لرمزية الثانية» انبثاق قصيدة النثر من جديد تحت طابع متعدد الشكل يقربها من عدة أنواع مجاورة أخرى. وقد أصبح من العسير جدا الفصل بين الروايات - القصائد، والحكايات - القصائد، والمقالات - القصائد، وقصائد النثر لأن حدود قصيدة النثر

وأشكالها تفقد من وضوحها. وخلاصة القول إن الناثرين ينسون كأصحاب الشعر الحر أن الأمر يتعلق بنوع خاص تحدده شروط معينة (مثل الاختصار والكثافة والمجانية) لا يوجد خارجها أى تبلور فى قصيدة.

وربما تكون معركة الأنواع والأشكال هذه قد سمحت فى الأقل لقصيدة النثر بأن تبسط ميدان إمكاناتها وللمفاهيم الشعرية الجديدة أن تتحدد معالمها لأن الشعر ليس وقفا على شكل أو نوع معينين. إنه رؤية للعالم وتجربة روحية أكثر مما هو فن ومجموعة طرائق. كما أن التجربة الداخلية للشاعر وموقفه أمام الكون هما اللذان يحددان الشكل الشعرى الواجب استخدامه.

وسيتوسع هذا المفهوم بلا انقطاع فى القرن العشرين ويجد نفسه إن صح القول وقد قننه السرياليون وطبقوه. ومن هنا تتأتى الأهمية التاريخية للسريالية مع إنها وجهت لمفهوم القصيدة أبشع ضربات الهدم. فلم يعد الأمر يتعلق بمسألة قصيدة الشعر أو بـ «القصيدة» نهائيا. المهم فقط هو الشعر المطبق وسيلة معرفة أكثر من كونه وسيلة خلق.

وتأريخ لقصيدة النثر مكتوب فى عصر السريالية الطائر (نحو عام ١٩٢٥) يكون قد حكم بذوبان وتلاشى النوع - كبقية الأنواع الشعرية عامة. والواقع إن قصيدة النثر سوف تخرج مرة أخرى متجددة وقوية من هذا الانحلال الظاهرى : إذ أنها ليست مغتنية بوسائل جديدة فقط (كأقصوصة الحلم واللجوء إلى العبث واللعب بالألفاظ والصور الحرة وإدراج العجيب فى اليومى) وإنما هى مخصصة على إنها شكل للجهود الشعرى الذى يجتاز المظهر ويلقى بنا من الدوار فى عالم آخر. لأن الشعر هنا مرقوض بسبب طابعه الفنى الطوعى والجازم للغاية.

ومما لا جدال فيه أن عصرنا يشهد عودة هجومية لقصيدة النثر؛ ولكنه يشهد في الوقت نفسه إنجاز تطور امتد منذ بودلير ورامبو حتى أيامنا هذه، وقامت السريالية بتوجيهه على نحو نهائي. وإذا ما تأملنا هذا التطور من الخارج، فإنه قد سار في اتجاه حرية متزايدة، وفي عدم اكتراث متزايد بالجمال الشكلي البحت وبالتنظيم الفني. ويمكن القول إن هناك حقيقة داخلية لحركة تحرر لا تستطيع المضي إلا بسرعة متنامية يقودها ثقلها إن صح القول. كما بوسعنا القول إن حرية الشكل الكاملة شيء مكتسب من الآن فصاعدا؛ وكما أننا لا نستطيع إلغاء الشعر الحر بجرة قلم ولا أن نتصور أن بمقدورنا مستقبلا « (عمل) أشعار قديمة على أفكار حديثة » فذلك لا نستطيع أن نتصور نهضة لقصيدة النثر ذات المقاطع الشعرية (ولا أي شكل « ثابت » لقصيدة النثر إذا كانت مبتكرة سلفا). ولكن من المهم أكثر أن نفهم جيدا المعنى الدفين لهذا التطور وأن نربط كما قلت الأشكال المعاصرة لقصيدة النثر بتلك المحاولة العظيمة لـ « خلق لغة » ولغزو ميتافيزيقي يخامر الشعراء منذ القرن الأخير. وسوف توضح لنا ملاحظة على نحو أفضل ما نطلب اليوم من القصيدة ولماذا كونها مكتوبة بالشعر أو بالنثر يفوق بكثير الاعتبار الفنية أو التقنية البحت. وهذه الملاحظة الغربية في نفسها تتلخص في أننا لم نشعر قط أكثر من أيامنا هذه، ولا سيما منذ السريالية، بالأهمية الجوهرية للكلمات التي تؤلف مادتنا اللغوية ولم نحاول اكتشاف نظامها ومعانيها الخفية والتأثير في القوانين وفي بنية اللغة نفسها؛ فمن جانب يتشبث عصرنا بشغف بـ « الشكل » الشعري، كما أن الشاعر يهتم بالكلمات والأشكال الفعلية التي يجمعها أكثر من الاهتمام الذي يوليه لمحتواها الواضح. ولكننا من جانب آخر نبحث



وبالقدر نفسه من الحماسة فى كل نتاج وعند كل كاتب عن معنى ومدى ميتافيزيقيين لا فنيين. إننا نطلب من الشعراء رسالة روحية - ونحن نعرف قدر كلمة تلك «الرسالة» فى عصرنا. وكيف نفسر هذا المطلب المزدوج الذى هو ملموس عند القارىء (المستهلك) كما هو ملموس عند الكاتب (المنتج)؟ يبدو أن أحدا من الشعراء اليوم لا يكتفى برصف الكلمات بهدف تأثير فنى والبحث فى خلق أشكال جميلة فقط ليقدم إلى القارىء متعة جمالية؛ بيد أن أحدا كذلك لا يبحث عن تفسير أفكار فلسفية وخلقية بصورة واضحة. كما كان يفعل لامارتين أو ثينى على سبيل المثال. إن تلك الرسالة التى على القارىء اكتشافها وهو يغموص فى أعماق النتاج (وغالبا ما يكون ذلك شاقا لأن حل الرموز مهمة شائكة)، كائنة فى جوهر الكلمات التى تؤلف القصيدة ولا تستخلص من معناها الواضح، بل من كثافتها الدلالية ومن علاقات الكلمات فيما بينها بقدر ما يقال وما لا يقال ومن الشكل أكثر مما كان يسمى «المحتوى» حتى ذلك الحين. وليس اعتباطا أن يختار الشاعر الفلاتى أن يكتب بالشعر أو بالآيات أو بالنثر. لأن ما يعتمد على ذلك هو ليس جمال نتاجه ولكن معنى رسالته (وحيثما كان هيفو يصرح بأن الله قد «خلق العالم من الشعر» هل كان ذلك نزوة؟ وألا نستطيع على العكس القول إن التمرد الشيطاني ربما وجد فى النثر لفته الطبيعية، لغة «مالدورور» أو «فصل فى الجحيم»؟) وصفوة القول إن هذا هو الموقف الروحي لكل شاعر يطلع نتاجه خارجا عن أية إرادة واعية. كما يشبهه عمله أكثر من أى وقت مضى (وكان هذا صحيحا على الدوام) ويعلن لنا شاء ذلك أم أبى الحقيقة الجوهرية التى جاء بينها لنا. كانت تلك الحقيقة تلوح حتى ذلك الحين على الرغم من قيود النوع، قيود العروض

على سبيل المثال، أو قوانين الرواية (ينبغي أن نحس بانفجار قسوة راسين وراء لغة أبطاله المهدبة الموزونة كما ينبغي أن نشعر بقيام عالم من الإشارات والرموز وراء صفاء سيلقى)؛ واليوم يتقلب النتاج على شخصية كاتبه بطريقة مباشرة أكثر.

كتب ر. بارت يقول: «إن تعدد الكتابات هو واقع حديث يضطر الكاتب إلى خيار ويعمل من شكله سلوكا ويشير علم أخلاق الكتابة»<sup>(١١٠)</sup>. وحينذاك لا تعود للجمال الشكلي إلا أهمية ضئيلة قياسا إلى المعنى الدفين. فهل كلمة «جميل» ما تزال تعنى شيئا ونحن نتحدث عن قصيدة ميشو الفلائية وعن الصفحة الفلائية لآرتو؟ فلائهما يمثلان كاتبهما ويترجمان موقفا معينا بإزاء الحياة فإنهما يهمننا ويؤثران فينا. وفي هذا المنظور فإن صمت آرتو نفسه ومقتته للكلمات وعجزه عن التعبير يبدو لنا أكثر تأثيرا ويقول لنا ما لا تستطيع قوله أحاديث كثيرة.

ومما هو مؤكد أن هذه العودة إلى الوظيفة الحيوية و«الميتافيزيقية» للشعر لا تؤدي إلى هيمنة شعر التمرد بيد أن تطور العالم المعاصر نفسه يقودنا باطراد على الدوام نحو شعر من طراز فوضوي ونحو ما كان برتون يسميه جمال «متشنج». وبوسعنا التفكير نظريا أنه إذا كان باستطاعة شعراء الفردية والتمرد أن يعبروا اليوم شعريا بسهولة أكبر عن ذلك التمرد بوساطة نثر لم يعد يديره أي تقليد شكلي فإن الشعراء الذين هم متفوقون على العكس مع القوانين الكونية العظيمة يحتفظون بحرية إعطاء لغتهم الشعرية بناء متجانسا (كما يفعل ذلك على سبيل المثال سان - جون بيرس وكما يفعل ذلك أيضا م. ايمانويل أو ب. دولاتور دي بان في أشعارهم). إن بمقدور كل شاعر أن يعبر على

نحو أفضل من أى وقت مضى عن موقفه الشخصى وهو يختار فى التنوع اللانهائى للأشكال والأنواع الذى يقدمه له تعدد الأشكال الحالى.

والواقع إننا مكرهون على ملاحظة أن عصرنا الذى تهزه أسوأ التشنجات والذى يرى عالمنا وهو يحاول أن يجد له توازنا جديدا عن هزات وتمزقات تضع وجوده نفسه فى خطر هو بالتأكيد ليس عصرا مناسباً للتناسق والهندسات الراسخة. وتتغلب الديناميكية على السكون فى جميع الميادين كما تتغلب الفوضى على النظام. والشعراء الذين يعبرون حقا عن عصرنا هم شعراء القطيعة والتمرد، وينعكس عالمنا الذى استحق أكثر من أى وقت مضى صفة «العبث» الكامنة فى تلك المؤلفات العابثة السحرية، غير المتلاحقة، على ما يلوح أحيانا، التى يقدمها لنا النشر خاصة بوفرة كبيرة للغاية. لقد نشر بولان ملاحظات ذكية عن التعريف الذى قد نستطيع اليوم إعطاؤه للقصيدة فقال إنها: «عمل نثرى غير متناسق ويائس»<sup>(١٩١)</sup>. وهذه ملاحظة تمضى بالتأكيد إلى أبعد مما يتصوره بولان لأنها تقول لنا أشياء كثيرة عن عصرنا. زد على ذلك أنه ينبغى أن نلاحظ أن ليس شكل القصيدة الحديثة هو النشر بدلا من الشعر فحسب، بل أيضا يصبح من العسير أكثر فأكثر أن نحدد ميدان «قصيدة النشر» وأن نميزها من الأنواع القريبة لها، ويتجه الميل إلى البحث عن الشعر فى كل مكان... وربما خارج القصيدة خاصة، من دون المضى إلى حد تجميع مونولوج ل (كرو) ومقطعات من مسرحيات ومقالات نقدية... تحت عنوان «مختارات من قصائد» كما يفعل ذلك ايلوار. وكذلك مزج الأنواع هو كمنزج

الأشكال ليس سمة الحرية فقط بل الفوضوية أيضا. وإذا كان صحيحا، كى نردد مصطلح تيبوديه، إن «قنوات الشعر» قد انفتحت على هذا المنوال، فبإمكاننا أن نتساءل أيضا إلى أى مستقبل يحملنا هذا السيل من المياه المختلطة : أفلا توجد فى هذا الإلغاء التدريجى لمفاهيم الشكل والنوع الشعرية مخاطر جسيمة تهدد الشعر نفسه؟ وما هو مستقبل شعر تستحوذ عليه الفوضوية ويهيمن عليه النشر أكثر فأكثر؟ ويودى أن أقصر الحديث على الملامح التى تهم قصيدة النشر بنحو خاص وعلى المخاطر التى ترتكبها والمستقبل الذى ينتظرها دون أن أحاول هنا معالجة المسألة كاملة.

لقد كررت القول مرارا بعدما قلت فى الباب الذى خصصته لجمالية قصيدة النشر إن الشروط العضوية لقصيدة النشر مضاعفة : فهى الشكل الشعرى لفوضوية محررة فى صراع مع القيود الشكلية. وكذلك نتيجة لإرادة تنظيم فنى يسمح لها أن تتخذ شكلا وتصبح كائنا موضوعا فنيا. وإذا لم يُنفذ واحد من هذه الشروط فإن قصيدة النشر محكوم عليها بالموت، تارة بالشيخوخة والشكلية وقلة الطاقة الحيوية، وتارة بالعجز عن أن تتخذ شكلا وبقلة الحدود والذوبان فى النشر البحث.

ولم يعد الخطر «الشكلانى» الذى كان كبيرا جدا فى العصر الرمزي مخيفا أيامنا هذه. وعلى النقيض من ذلك يتربص الخطر المعاكس بقصيدة النشر ويتهددها شيثان : فهى تعرض نفسها من ناحية للاختفاء والتلاشى فى النشر كما تختفى شبكة صيد فى البحر، ومن ناحية أخرى نرى فى أيامنا الحاضرة تكوّن «عمل مبتذل» حقيقى للشعر الفوضوى ينذر بتولد ارتباك مخيف للقيم.

ويمكن أول خطر لشعر فوضوى كما قلت ذلك فى عدم التوصل إلى اتخاذ شكل. لقد بات من الواضح للغاية أن الجملة، اعتبارا من نقطة تشوش معينة، إن هى إلا سلسلة من الكلمات والمقاطع اللفظية التى تخلو من أية قيمة ذات معنى وأن الشاعر الذى أراد أن يخلق لنفسه لغة خارج اللغة هو مقطوع عن أى اتصال بالجمهور لا يكتب إلا لنفسه ويقع فى نظر القارئ على أية حال فى اللاشكل وفى التلكؤ لأن الطريق الذى فتحه دادا طريق مسدود. ومهما كانت تلك المحاولة ممتعة على الصعيد الذهنى «يقطع آخر الجسور مع اللغة» كما يقول م. ريمون فإنها لا يمكن أن تقود على الصعيد الشعرى إلا إلى العدم والصمت. ولكن توجد لقصيدة النثر طريقة أكثر مكرما فى أن تختفى هى السقوط فى النثر لشدة رفضها القواعد والحدود.

والحقيقة أن الشعر يعد اليوم «طارئا يمكن له أن يوجد فى أى نوع»، كما كتب ذلك ميشو (الذى يضيف إن «الطموح وحده لعمل قصيدة كاف لقتلها»). ومن المؤكد أن وجهة النظر هذه التى تبين نتيجة الفصل بين فكرة «الشكل» وفكرة «المضمون» الشعرى هى فكرة خصبة فى الحد الذى تخلصنا فيه من إيمان متيم بالقواعد الشكلية و«الشعر الجميل». ويوسعنا أن نتساءل أخيرا : ألم يكن مفهوم الجمال الشعرى ومفهوم «اللغة الشعرية» الأكثر أهمية منه قد وجدا نفسيهما حينذاك فى موضع الخطر المميت... قلت على سبيل المثال كم كان عسيرا فى أغلب الأحيان أن نرسم الحدود بين أقصوصة الحلم وقصيدة النثر، ومع ذلك فإن هذه الحدود موجودة. وأيلوار نفسه الذى كان يخص «الشعر العفوى» بأهمية قصوى قد وضع أن علينا «ألا نعد أقصوصة الحلم قصيدة نثر. فالاثنتان هما حقيقة حية، ولكن الأولى ذكرى سرعان

ما تستهلك وتتغير، إنها مغامرة، ولكن لا شيء يضيع من الثانية ولا يتغير». وليس بوسعنا إلا أن نذكر بأن القصيدة كتلة مشعة وتبلور جوهر لا زمني، وبالنتيجة فإنها لا تخضع للتحويلات والصيرورة. لقد بينت فى باب «جمالية قصيدة النثر» أهمية ذلك المفهوم «للقصيدة» الذى يتيح تحديد قصيدة النثر وتمييزها من الأنواع الأدبية الأخرى، وقلت فى نهاية ذلك الفصل أن من العسير بلا شك على شعر من طراز فوضوى أن ينتظم فى قصائد وأن لا يخضع للفوضى البحت. كان السرياليون يتحدثون كما نذكر ذلك عن محاولة «الانتظام فى قصيدة»، ولكن أليست أخطار التفكك والتشوش اللاعضوى هى جسيمة كذلك؟

هناك ما هو أنكى من ذلك أيضا: فإذا ما قررنا أن العبث واللاعضوى واللواعى فقط شاعرية فسوف ننتهى بسرعة إلى التسليم بأن كل ما هو عبث ولا عضوى ولا واعٍ هو شاعرى. وهذا الخطر الثانى إنما هو أشد وطأة من الخطر الأول. ويوجد «عمل مبتذل» للامنطق كما كان يعترف بذلك بريتون بشأن السريالية، وإذا لم يكن اليوم شيء أصعب من أن يكون المرء «شاعر نثر» أصيل، فرمما ليس هناك ما هو أسهل من أن يدعى المرء كونه شاعرا. ينبغى الاعتراف تماما بأن العبث والحلم والخيال المزيف قد ولدت كثيرا من الشعراء «المزيقين». فإذا كان كافيا أن نروى قصة متفككة وبلا خاتمة وأن نصف صرخات تمرد أو بقايا جمل بدون تسلسل لتكون شعراء، فمن ذا الذى لا يستطيع أن يكون كذلك؟ ومنذ ذلك الحين واتى النقد الحظ فى التنديد بالشروط الجديدة التى تدخل فى الشعر شكلية جديدة، أكثر اصطناعا من القديمة. كتب بولان يقول: «إذا كان اليأس هو مجرد موضوع وإذا ما منحتم جوائزكم إلى «أكثر القصائد غباء»، فإنكم لم تفعلوا حينذاك غير تعويض

القواعد القديمة باتفاق جديد هو ليس أسوأ ولا أحسن في حد ذاته من المقاطع الاثني عشر أو من القافية الغنية». ويندد إ. ج. لودانتيك في مقال له حول قصيدة النشر عام ١٩٤٨ بالفوضى والسهولة السائدتين ويحمل السريالية وزر هذه «المجانية التي لا عذر لها» (١٩٢). هل يجب إذن إدانة قصيدة النشر من الطراز «الفوضى» على أنها مصدر شعر مزيف ونتائج سهلة والعودة إلى القصيدة ذات المقاطع؟ فلا بولان ولا لودانتيك يدينان سلفا نوعا أنتج تحفا لا جدال فيها مثل «الإشراقات» أو قصائد ايلوار النثرية. ولكن ينبغي الاعتراف أن هذا النوع، أكثر من أى نوع آخر، عسير وخطير بسبب حرته الظاهرة نفسها وهو بلا شك ذلك النوع الذى يطلب من القارئ تمييزا أكثر، وأخيرا فإنه لمن العسير جدا على الدوام أن نحكم على مؤلفات معاصرة ولاسيما حينما يكون مفهومها ثوريا ويرفض أسس الحكم القديمة (وقد ينطبق هذا أيضا على الرسم الحديث على سبيل المثال). ولكن كم من ناظمي الشعر الضاحكين قد سمّوا فى العصور السابقة «شعراء» جزافا والمستقبل يتكفل بالفرز. ومع هذا فقد انزلت من ريشة بولان كما انزلت من ريشة لودانتيك ملاحظة تثير الفضول: هى إن أعظم شعراء قصيدة النشر، من رامبو إلى ايلوار إلى ميشو وشار، كانوا أيضا كتّابا بالشعر. وقد جاء البعض إلى النشر كحد أخير لتجارته على لغة الشعر (بودلير، رامبو، مالارميه...) وانتقل آخرون من الشعر إلى النشر بموجب إيجاء اللحظة (وهذه حالة كثير من الشعراء الحديثين: ايلوار، ميشو، شار، ريفردي...) ما معنى ذلك؟ هل يجب أن نفكر مع لودانتيك إن «شعراء الكبار فقط هم القادرون على أن يكتشفوا فى النشر السحر والاتلافات التى لا يوحى بها مقياس تعسفى»؟

ويمكننا التسليم على أية حال بأن الشعراء الحقيقيين حينما يأتون إلى النشر بعد ما كتبوا بالشعر فإنهم لا يأتون إليه رغبة في أن يمنحوا أنفسهم تسهيلات أكثر - وأنهم في الأقل قد قدموا البرهان بأنهم كانوا قادرين على الكتابة بالشعر وإنهم لم يتنازلوا عن ذلك إلا رغبة في «شئ آخر». هل ينبغي أن نستنتج من ذلك أن قصيدة النشر « التي يتكرها نثرى مطلق على نحو منتظم » هي « اعتراف بالعجز » على الدوام؟ هذا ليس أكيدا - ولكن أمثلة هؤلاء « الناثرين المطلقين » قد تكون نادرة جدا حتى أننا نستطيع أن نغض الطرف عنها : ف ألوزيوس بيرتران نفسه الذي تجهل أشعاره قد كتب شعرا، ولا شئ يمكن أن يؤكد لنا أن لوتريامون لم يكتب شعرا.

إن ج. پولان (الذي لا يتحدث عن قصيدة النشر وإنما عن «النشر» معارضة بـ «الشعر» في سياق حديثه عن «فان جوخ» لـ آرتون وعن "Epaisseurs" لـ فارغ) يسخط على أولئك الذين يجدون آرتو وفارغ «شعراء بسبب تخليهم عن كتابة الشعر» ويصرح لهم بـ : «إن ما يهمنى - وما ينبغي أن يهتمكم - هو على وجه الدقة أنهم كانوا يحتاجون إلى أن يغيروا لغتهم كي يتكاملوا - وأن يكونوا ناثرين». وهنا تكمن في الواقع على ما يبدو لى المسألة الجوهرية التي تطرح نفسها بشأن القصيدة المكتوبة بالنثر بدلا من الشعر، أو بالقصيدة المكتوبة تارة بالنثر وتارة بالشعر بموجب المتطلبات الداخلية للنتاج القادم.

لقد انصب جهدى كله عبر هذه الصفحات على محاولة الإجابة عن هذا السؤال وأن أبين على عكس ما يظنه الرمزيون أن قصيدة النشر لم تكن شكلا انتقاليا مقدرا لها أن تختفى بعد ميلاد الشعر الحر ولكن جهدا حقيقيا لخلق لغة شعرية جديدة تستجيب لحاجات «أخرى» غير



الشعر. ولكن يبدو لى أن من الضروري وأنا اختتم هذه الدراسة التى قادتنا إلى أكثر أشكال الشعر المعاصر حداثة وغبابة أن أبحث عبر تعدد الصيغ الفردية أى أفق يرتسم لقصيدة النثر. وبدلا من تصريحات الشعراء التى لا تلقى كثيرا من الأضواء على العملية الغامضة للخلق الفنى تتيح لنا مؤلفاتهم القيام ببعض الملاحظات المثمرة.

فأمام الشعر الحر الذى تتضمن تجزئته طرقا أخرى وزاوية نظر ثانية ترمى قصيدة النثر إلى أن تحتفظ لنفسها ليس فقط بطريقة فنية وبمبدان أدبى خاص أيضا. إن الغنائية التى هى صرخة وتدفق انفعال يجد إيقاعه تلقائيا قلما تعبر عن نفسها بالنثر لأن تضاعف الحركات يقود فى تلك اللحظة ذات الشد الأكبر إلى الشعر (وهذا ما يحصل على سبيل المثال لميشو)، وهكذا الأمر بالنسبة إلى الغنائية التى هى غناء موزون وعذوبة وتناسق (قصائد حب ايلوار) - الذى يطمح إلى معانقة الشعر الكلاسيكى. أما وصف «الطبيعة» الذى له تأثير مباشر فى الواقع فلم ينجح فيه من جانب آخر إلا ما ندر : وهى إما أن تؤول فى الواقع إلى النثر البحث وإما تحاول البقاء «شعرية» بطرائق أسلوبية حيث تشعر بزخرفتها (كما هو الحال عند رونار أو عند يونج).

وريشردى يثير «الطبيعة العظيمة» بالشعر. وأخيرا بوسعنا القول إن «المغامرة الإنسانية» والاستفهام والمعارك ومحاولات الغزو وبأس الإنسان الذى يكافح ضد مصيره تشكل ميدانه المفضل المتزايد. ألا توجد فى ذلك مادة للتأمل؟ ومن المؤكد أن أى فن يمكن أن يعد تمردا للإنسان على قدره ووسيلة لتجاوز هذا القدر و «قدرا مضادا» بموجب عبارة مالرو. ويحاول الإنسان الملقى فى هذا الكون الباسكالى «الذى يقتله» إحباط المصائب التى تسحقه ولاسيما الموت عن طريق العمل

الفنى الذى يؤكد حريته («يحاول التاريخ أن يحول القدر إلى ضمير ويحاول الفن تحويله إلى حرية» كما يقول مالرو أيضا) والذى يخلده لأنه يعيش من بعده. إلا أن هذه الرغبة قد أصبحت على ما يبدو أكثر عمقا وأكثر قلقا فى عالمنا الحاضر المحكوم بالعبث، حيث تصبح الانتصارات التقنية عوامل تخلف وحيث لا يحمل الإيمان للإنسان وعدا بحياة خالدة كما كان الشأن فى الأيام الخوالى. ويخامر الفنان إحساس بعدم توافق مع العالم الذى يعيش فيه أكثر من أى وقت مضى وهو يشعر أكثر من ذى قبل بالحاجة إلى أن يحول الشعر (أو قد يصبح هذا الحديث عن الرسم أيضا) إلى وسيلة تمرد وتحرير.

وتبدو قصيدة النثر بسبب مرونتها وتنوع الوسائل اللانهائية التى تمنحها وكأنها النوع الذى تتأكد فيه «الحرية» الإنسانية على أفضل وجه. ولما لا يرغب فيه أن تعدد أشكالها يسوغ لها أن تستجيب لمتطلبات غاية فى التنوع. وبوسعنا القول على سبيل المثال إن تيارا من قصيدة النثر يمضى نحو الواقع ويطمح إلى إثارة الحقيقة أكثر من قبولها، ويمكن لبعض النبرات الأكثر حيوية وقوة من «تائم» الشعر (عند ر. شار على سبيل المثال) أن تجعل من قصيدة النثر طريقة فعل وأداة مستقبل للإنسان. ومع ذلك فهى ترمى اليوم أيضا وفى أغلب الأحيان إلى أن تصبح أداة تمرد ميتافيزيقى وبهذا فهى على ما أحسب شكل حديث على الإطلاق (كتب مالرو يقول: «هناك قيمة جوهرية للفن الحديث (...): هى الرغبة القديمة جدا فى خلق عالم مستقل بحد ذاته للمرة الأولى»<sup>(١٩٣)</sup>). وتحدثنا قصيدة النثر «الفوضوية» عن «الإنسان المتمرد» وهو يكافح ضد هذا العالم الذى يضنيه محاولا أن يخلق لنفسه «عالمًا مستقلا» بكل الوسائل: بالإشراق الساطع والأقصوة

المحملة إلى حد ما بالرمز وأقصوصة الحلم والدعاية سواء أكانت سوداء أم لم تكن والابتكارات الخيالية. تبرهن لنا على ذلك الأهمية التي يتخذها شكل الأقصوصة. فهي ليست أقصوصة تتبعها أحداث مرجحة إلى نهايتها المنطقية كما هو الحال في النثر بل أقاصيص تمد جذورها في الصمت والمجهول، أقاصيص يبدو أنها آتية من عالم آخر ولكنها تشهد مع ذلك على جهود الإنسان ليتحرر من هذا الكون. وبما لا شك فيه أن هذه القصائد التي اثبتقت في جانب كبير منها من رغبة في التمرد السريالي قد اتخذت في الأدب الحالي صدى مختلفا وحزينا إلى حد ما كان غائبا عن النثر السريالي. ففي قصائد بريتون وإيلوار نبرة أمل وأمارة العجيب الفردوسى يفتقر إليها شعراء العصر اللاحق: إذ حل الكابوس محل الحلم السعيد عند الكثيرين، وأحيانا يبدو أنهم يتسكعون في عالم يهرب فيه منهم كل شيء (وهذا واضح جدا عند ميشو على سبيل المثال). هل ينبغي أن نرى هنا إدانة للشعر الفوضوى؟ قد يكون من البسير جدا أن نقول إن الرغبة في التحرر من القوانين الكونية وفي خلق عالم مستقل هي مشروع إيكاروسى محكوم عليه بالإخفاق سلفا: أولا لأن مشروعا كهذا أدى إلى ميلاد مؤلفات جميلة يشكل كل واحد فيه عالما جديدا على طريقته الخاصة ومبررا كافيا في حد ذاته. لأن عالم لوتريامون بقى على الرغم من زوال الإدارة المدمرة للنتاج كما بقى عالم رامبو على الرغم من إخفاق مشروعه «الرؤيوى»، ثم إن مشاريع كهذه تستمد قيمتها من تطرف طموحها نفسها: فربما كانت كرامة البشر هي التي تحث على «مغامرات» لا أمل فيها لأنها تعلم حق العلم أنها لا تستطيع أن تمنع الغرق الأزللى للجنس البشرى

الذى تؤرقه معاكسة الأقدار - ولكن على أمل أن تظهر « ثريا » فى سماء  
الفن الصافية.

وبهذا فإن قصيدة النثر - وهى نوع من التمرد والحرية - تعنى ثورة  
الفكر، ومظهرها من مظاهر النضال المتواصل للإنسان ضد مصيره أكثر  
من كونها محاولة لتجديد الشكل الشعرى.

## الهوامش

- (١) «مختارات من قصيدة النشر»، جولييار، ١٩٤٦.
- (٢) موريس شابلان يجمع مثلاً في كتابه «مختارات من قصيدة النشر»، حكايات ومقتطفات من رواية وحكما.
- (٣) في ١٧٣٧، ذكرها غوجيه، «المكتبة الفرنسية»، الجزء الثالث، الباب ١٥، ص ٣٨٩.
- (٤) «تأملات في الشعر والرسم»، ١٧١٩، الجزء الأول، الفصل ٥٨.
- (٥) «مختارات من قصيدة النشر»، جولييار، ١٩٤٦، المقدمة، ص ١٦.
- (٦) الذي يرد على بحث ل. دوغونزاك - فريك في كتابه «دون كيشوت» عام ١٩١٩.
- (٧) «مختارات»، مقدمة، ص ١٦.
- (٨) تقرير عن مؤلف فيزتا كليتون المذكور في «مجلة التاريخ الأدبي»، عدد كانون الثاني - مارس ١٩٣٧.
- (٩) في مقدمة (Cornet a Des) عام ١٩١٦، دار النشر ستوك، ص ١٤.
- (١٠) «مختارات من قصيدة النشر»، المقدمة، ص ١٧.
- (١١) هذا هو تعبير رامبو في رسالته "du Voyant" (رسالته إلى ديميني، يوم ١٥ مارس ١٨٧١، مؤلفات رامبو، دار النشر لاپلاد ص ٢٢٥).
- (١٢) إحدى «إشراقات» رامبو بعنوان «حكاية»؛ وعلى النقيض فإن بودلير قد أفسح المجال في كتابه الموسوم بـ «قصائد ثرية قصيرة» لحكاية: «موت بطولي»، أن تقارب القصيدة من الحكاية (أو ربما من القصة القصيرة إذا توخينا الدقة) هو ذو دلالة، إذا ما أراد المرء أن يقيس المسافة بين النوعين.
- (١٣) ضد متطلبات الضخامة، أي بناء جمل موسيقية بمجاميع ثنائية (٤+٤ أو ٨+٨) سوف يصدر رد فعل الموسيقى أيضا ولكن على نحو متأخر.

- (ينظر دى مونيل، «عن الإيقاع الموسيقى»، ميركير دوفرانس، ١٦ تشرين الثانى، ١٩١٩).
- (١٤) «الشعر الاسكندرى الفرنسى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر»، دار النشر آشيت، ١٩٠٧.
- (١٥) (مغامرات تليماك)، كتبه فينلون عام ١٦٩٩ وخصه لتربية دوق بورغينا.
- (١٦) ينظر فى هذا الشأن مقال م. ل. دورى حول «قصيدة النشر» (ميركير دوفرانس، ١ شباط ١٩٣٧).
- (١٧) فنيلون، «تليماك» دار النشر «كتآب فرنسا العظام». ١٩٢٠، المقدمة ص ١١.
- (١٨) حول هذه الشخصية الغريبة التى كتبت قصائد شعرية غنائية نثرية عديدة، وذهب إلى نقل مشاهد عديدة كذلك من «ميتريذات» بالنشر كى تبين للقارئ مدى صلاحها بالنشر. تنظر أطروحة دييون، «هودار دولاموت» (١٨٩٨).
- (١٩) كتاباتنا مليئة بالشعر فى الأماكن نفسها حيث لا نجد أى أثر لقن نظم الشعر» («رسالة إلى الاكاديمية»، الفصل الخامس، «مشروع شعرى»).
- (٢٠) «رسالة»، الفصل الخامس.
- (٢١) «قصاص البارناس»، ١٧٣٤، الجزء الأول، ص ١٩٨.
- (٢٢) اسم أطلق على ديوانين شعريين للتقاليد الأسطورية والخرافية للشعوب الاسكندنافية القديمة. الأول هو ال Edda النثرى، الذى يكون قد كتبه سنورى ستورلوسون؛ والثانى ال Edda الشعرى المنسوب فى القرن السابع عشر إلى سايموند (حوالى ١٠٥٦ - ١١٣٣)، هو عبارة عن مجموعة قصائد مجهولة، من القرن السابع إلى القرن الثالث عشر. (المترجم)
- (٢٣) شاعر ملحمى أيرلندى أسطورى من القرن الثالث، وهو ابن فنغال، ملك مورفن. وقد نشر ماكفيرسون باسمه عام ١٧٦٠ ديوانا من الشعر ذا

كتابة سوداء وبليغة. ولم يكن ذلك سوى تقليد حر جدا لنص أصلي باللغة الأيرلندية ترجم عام ١٨٠٧.

(المترجم)

(٢٤) ينظر ثان تيغم، «اوسيان فى فرنسا»، ص ١٣٠ - ١٣٤.

(٢٥) كى نستعيد تعبير مونغلون فى أطروحتة عن «التاريخ الداخلى لما قبل الرومانتيكية الفرنسية» (آرتو، ١٩٣٠).

(٢٦) المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ١٧٢.

(٢٧) يقول عن الرسم (وهذا ينطبق على الأدب أيضا):

«لقد جعلت القواعد من الفن روتينا؛ ولا أدري إن لم تكن مؤذية أكثر من كونها مفيدة. فلتفق على ذلك: لقد خدمت الإنسان العادى وأضرت بالإنسان العبقري» («الاعمال»، كارنييه، ١٨٧٦، الجزء ١٢، ص ٧٦-٧٧).

وكذلك يقول، فى المقال الذى يحمل عنوان «عبقرية الموسوعة» عام ١٧٥٧: «قد تشكل قواعد وقوانين الذوق عقبات للعبقرية؛ وهى تحطمها كى تحلق إلى السامى والعظيم».

(٢٨) بين ثان تيغم أن هذه الفكرة كانت عزيزة على جميع «رواد الرومانتيكية» الأوربيين: يونغ، غوته... إلخ (ينظر «ما قبل الرومانتيكية»، دراسات فى تاريخ الأدب الأوروبى، الجزء الثانى، الكان، ١٩٢٤).

(٢٩) «تاريخ ما قبل الرومانتيكية الفرنسية» الجزء الأول، الفصل الثانى، ص ١٧٣.

(٣٠) «لوحة باريسية»، الجزء الثانى، ذكرها مونغلون، «تاريخ ما قبل الرومانتيكية»، الجزء الأول، ص ١٠٠.

(٣١) «منوعات أدبية» ١٧٦٨، الجزء الأول، ص ٣٩١. ويضربون مثلا على ذلك كلمة «موضوع» التى هى «مصطلح ميتافيزيقى».

(٣٢) «لم أقل أبدا إنى كتبت قصيدة»، هذا ما قاله فى «امتحان الشهداء» (Examen des martyrs). وعندما قال عن «أثالا» إنه «ثمة

- قصيدة» فقد قال ثانية بشكل ملاحظة : «إنى مضطر إلى التنبيه أنى إذا ما استخدمت هنا كلمة «قصيدة»، فذلك لأنى عاجز عن التعبير عن نفسى على نحو آخر. ولست من أولئك الذين يخلطون النشر بالشعر» (دار النشر : ف. جيرو، ١٩٠٦، التمهيد، ص ١٣).
- (٣٣) «إن لم يكن هناك غير طريقة واحدة فى أن نكتب على أفضل وجه، ألا يمكن أن توجد تلك الطريقة الوحيدة فى غير قواعد الشعر؟» هذا ما كتبتة وهى تعارض الشعر بالنشر («عن الأدب»، ١٨٠٠، دار النشر ديدو، ١٨٦١، الجزء الأول، ص ٢٨٦).
- (٣٤) «عن المانيا»، ١٨١٣، دار النشر ديدو، الجزء الثانى، الباب الثانى، الفصل التاسع ص ٥٨. وتضيف قائلة: «كثيرا ما تكره عبودية البيت الاسكندرى على عدم الكتابة بالشعر ما قد يكون شعرا حقيقيا».
- (٣٥) ومفردها Lied (ليد)، قصيدة شعبية المانية. (المترجم).
- (٣٦) «راسين وشكسبير» (١٨٢٢)، شارپونتييه، ١٩٣٥، ص ١٦٦.
- (٣٧) فكتور هيغو، «اود»، مقدمة عام ١٨٢٤.
- (٣٨) مقدمات الـ «أود والبالادات». وكان هيغو يلمح فى المقدمة نفسها إلى «أعمال الشعر الجميلة فى كل نوع، سواء كانت بالشعر أم بالنشر، والتي شرفت عصرنا».
- (٣٩) «مقدمة كرومويل»، المصدر السابق نفسه، ص ٢٨٥ - ٢٨٦.
- (٤٠) فى نص مؤرخ عام ١٨٣٩، «الشاعر والنائر»، وأعيد نشره فى الأعمال المطبوعة بعد وفاته.
- (٤١) «مراسلات»، الجزء الثانى، ص ٧٠. ان جملة فلوبيير الشهيرة: «حينما أكتب رواية تراودنى فكرة القيام بلون وفارق دقيق» (التي ذكرها الأخوان غونكور «مذكرات»، الجزء الأول، ص ٦٣٣) ليس لها معنى مختلف جدا.
- (٤٢) «الماضى» («كتاب المتنزه»، ٢٧ كانون الثانى). نشر ج برونويه فى «المكتبة الرومانتيكية».



- Les Vepres de L'Abbaye du Val (صلوات دير فال)  
 (المنشورات الفرنسية، ١٩٢٤، مع مقدمة مهمة عن لوفيفر دوميه.  
 (٤٣) ينظر على وجه الخصوص سخريته من هيغو ومن «البؤساء» في رسالة  
 إلى «الفيغارو»، مؤرخة يوم ١٤ نيسان ١٨٦٤ (بودلير، «أعماله»،  
 دار النشر لاپلياد، الجزء الثاني. ص ٧٦٥).  
 (٤٤) عنوان المقال المنشور في «الأسبوع المسرحي» يوم ٢٢ كانون الثاني  
 ١٨٥٢ وموجه ضد بانتفيل من بين آخرين. وعلى تلك العودة إلى  
 العصور القديمة، تنظر أطروحة فيران «علم جمال بودلير»، آشيت،  
 ١٩٣٣، ص ٥٤٥.  
 (٤٥) أول عنوان للمقال عن «مسرحيات وروايات مستقيمة» ظهر في  
 «الأسبوع المسرحي» يوم ٢٧ تشرين الثاني ١٨٥١. ينظر بهذا الشأن  
 فيران، المصدر السابق نفسه، ص ٥٢٨.  
 (٤٦) نعرف عبارة بودلير التي أخذها عن بو: «بالشعر وعبره، بالموسيقى  
 وعبرها، تلمع الروح الإشراقات التي تقع خلف الرسم» («ملاحظات  
 جديدة عن ادغار بو» التي تصلح مقدمة لترجمة «قصص جديدة  
 خارقة».)  
 (٤٧) «الفن الفلسفي»، «أعمال بودلير الكاملة»، منشورات لاپلياد، الجزء  
 الثاني، ص ٤٨٧.  
 (٤٨) هكذا يتحدث بودلير عن الشاعر في مقالة له عن هيغو («الأعمال»،  
 الجزء الثاني، ص ٥٢٧).  
 (٤٩) «بطولة الحياة الحديثة» («الأعمال»، الجزء الثاني، ص ١٣٥).  
 (٥٠) «وصف الحياة الحاضرة» («الأعمال»، الجزء الثاني، ص ٣٣٢ -  
 ٣٣٣.  
 (٥١) «العجائز الصغيرات» («الأعمال»، الجزء الأول، ص ١٠٢).  
 (٥٢) يوم ٩ آذار ١٨٦٥ «قصائد نثر»، دار النشر كريبه، ص ٢٤٠.  
 (٥٣) «ملاحظات جديدة عن ادغار بو» (مقدمة «قصص جديدة خارقة».)  
 (٥٤) إهداء قصائد نثر إلى هوسيه («الأعمال»، الجزء الأول، ص ٤٠٥).

- (٥٥) فى إهدائه، يقارن بودليير ديوانه بأفعى كل «قطعة» منها لها حياة مستقلة.
- (٥٦) كاسانى، «فن نظم الشعر وعلم العروض عند بودليير»، باريس، ١٩٠٦، ص ٤٩.
- (٥٧) بلان، «مقدمة لقصائد النثر القصيرة»، فونتين، شباط ١٩٤٦، ص ٢٨٨.
- (٥٨) مالارمييه، «الغموض فى الآداب» («الأعمال الكاملة»، لاپلياد، ص ٣٨٢).
- (٥٩) «صالون عام ١٨٥٩، الجزء الرابع» («الأعمال»، الجزء الثانى، ص ٢٣٢) وقد ذكر بودليير قبل ذلك بقليل بكلمة دولاكروا: «ليست الطبيعة إلا معجما» (ص ٢٣٠).
- (٦٠) رسالة نشرها كريبه ويلان فى «الملاحظات النقدية» فى نشرهما لـ «أزهار الشر»، كورتى، ١٩٤٢، ص ٤٦٣.
- (٦١) (Le Joujou) (الطرفة الصغيرة)، («الأعمال»، الجزء الاول).
- (٦٢) فى مقدمته لـ «قصص جديدة خارقة»، ص ١١٢.
- (٦٣) رسالة إلى هوسيه، كانون الأول عام ١٨٦١ (أعماد نشرها طبعه كونار، الجزء الثالث، ص ٢٢٤). يتعلق الأمر بالعشرين قصيدة نشر أولى التى سوف تنشرها مجلة «لاپريس» عام ١٨٦٢، وربما بعض القصائد الأخرى.
- (٦٤) بودليير، «رسالة إلى أمه»، ٩ آذار ١٨٦٥.
- (٦٥) «أعمال بودليير»، منشورات كالمات ليشى، مقدمة تيوفيل غوتيهيه، مؤرخة فى ٢٠ شباط عام ١٨٦٨.
- (٦٦) يوم ٤ مارس ١٨٦٥، هل حذف بودليير بعض القصائد لرداءتها المتناهية؟ نحن نعلم أن «ضجر باريس» يحتوى على خمسين قصيدة عدل.
- (٦٧) «الفراديس الاصطناعية»، «مسرح سيراфан»، ص ٢٨١. عما يسميه بودليير الحلم «الهيوغليفى» الذى يتميز بطابعه «العبرى غير المتوقع»

- يقول الشاعر إن هذا «معجم ينبغي دراسته ولغة يستطيع الحكماء الحصول على مفتاحها» - ولذلك علاقة بأفكار جيرار دوتيرفال.
- (٦٨) «مجلة فرنسا الجديدة»، أيلول ١٩٢٩، ص ٣٨٦.
- (٦٩) «مقدمة لمؤلفات لوتريامون»، ص ٢٥.
- (٧٠) نهاية عام ١٨٩١: بالنسبة إلى «الإشراقات» و «فصل في الجحيم»، نشرهما فانييه ١٨٩٠، بالنسبة إلى «أغاني مالدورور»، نشرها جينينسو (الذى من المحتمل أن يكون أيضا أول من نشر أشعار رامبو في شهر تشرين أول عام ١٨٩١).
- (٧١) «الفن» ظهر في «الفنان» عام ١٨٥٧ وأعيد طبعه في "Emaux et Camees" (عام ١٨٥٣. ويمكن أن تعد هذه القصيدة «فن شعر» البارناس.
- (٧٢) تمهيد لـ «ضجر باريس»
- (٧٣) «مقالة صغيرة في الشعر الفرنسي» مكتبة السوربون، ١٨٧٢ ص ٦.
- ومن الطريف أن نذكر هنا أن بانثيل نفسه كان يدافع عن حرية الشكل في مقاله حول قصائد بودليير النثرية.
- (٧٤) الهالادات التي ترجمها نيرفال، أو ديوان سيباستيان البان (١٨٤١).
- (٧٥) «أين نحن»، فلورى، ١٩٠٦، ص ٨٣.
- (٧٦) لقد استعيدت هذه القطعة في «مذكرات أرمل» (ثيرلين، الأعمال الكاملة، ميسن، الجزء الأول، ص ٢٢٣).
- (٧٧) «الزهور الاصطناعية، مذكرات أرمل» ص ٢٥١.
- (٧٨) أو. رينو «المعترك الرمزي»، نهضة الكتاب، ١٩٢٠، الجزء الأول، ص ٤٨.
- (٧٩) بوازا، «الرمزية من بودليير إلى كلوديل»، نهضة الكتاب ١٩١٩، ص ١٣٨.
- (٨٠) ذكره أ. سيبير، «فن الشعر الفرنسي» (ميركير دو فرانس، ١٩١٢، ص ٤٩٨).
- (٨١) مصطلح أطلق على مدرسة أدبية ظهرت في فرنسا في أواخر القرن

التاسع عشر، قبل المدرسة الرمزية، انصب دورها على إبراز أهمية الفن والتعبير عن عدا الفئان للمجتمع المادى وتفوق الصنعة على الطبع، والبحث عن مثيرات جديدة توقظ أحاسيس الأديب.

(المترجم)

(٨٢) «الرمزية» التى أسسها خان، آدم ومورياس، لم تمض إلى أبعد من العدد الرابع.

(٨٣) «الرمزية»، العدد الثالث.

(٨٤) ينظر «القصائد الأولى» مع «تمهيد للشعر الحر» (ميركير دوفرانس ١٨٩٧)، وكذلك دوجاردان، «أول شعراء الشعر الحر»، ص ١٠٩ - ١٢٨.

(٨٥) نثر الرمزيين هو فى أغلب الأحيان «إيقاعى»، أعنى موزون بفن ودراية من أجل بعض التأثيرات الشاعرية (تختلف بالنتيجة عن التأثيرات الخطائية التى يهدف لها نثر بوسويه الموزون على سبيل المثال).

(٨٦) ينظر هيريدا بشأن الشعر الحر إذ يقول : «ما نراه اليوم هو شىء من النثر الموزون، مقتطف مع قصاصات من الشعر ومعروض بواسطة حيل طباعية تمنحه مظهر الشعر من جميع الأوزان الملصقة لصقا اصطناعيا» (ردا على بحث جيل هوريه، شاربونتيه، ١٩١٣، ص ٣٠٧).

(٨٧) «شعراء الشعر الحر الأوائل»، ميسن، ١٩٣٦، ص ١٢٠.

(٨٨) «عن الإيقاع فى الفرنسية»، فيلتر، ١٩١٢، ص ٣٢ وما يليها.

(٨٩) يمكننا أن نعد الآية الشكل الوسط الوحيد بين النثر والشعر.

(٩٠) أزمة الشعر («الأعمال الكاملة»، لابلاد، ص ٣٦٨).

(٩١) لاحظ (ج. لوت) أنه لدى سماع «مقبرة أيلو» كان أحد المستمعين عاجزا عن عدد الأبيات بشكل صحيح («البيت الاسكندري بحسب علم الصوت التجريبي»، لا فالانج، ١٩١٣، الجزء الثانى، ص ٦٦٨).

(٩٢) ردّا على «تحقيق عن الشعر الحر المارينييتى»، الشعر، ميلانو، ١٩٠٩، ص ٧١.

(٩٣) هذه الملاحظة صحيحة جدا. ولكن من المجحف تماما أن نستنتج من ذلك، كما فعل هيتيه، أن الرمزيين «لم يطبقوا قط مبدأ الحركة على نحو واع

- وإرادي». (التقنيات الحديثة للشعر الفرنسى، P.U.F، ١٩٢٣، ص ٣٥ و ٣٦).
- (٩٤) «ملاحظات عن الفن الشعرى»، شامبيون، ١٩٢٥. (الطبعة الأولى ١٩١٠).
- (٩٥) التى تستعير هى نفسها قسما كبيرا منها من الشعر والأغنية (ونعرف أهمية البلاد فى تاريخ قصيدة النثر) عن طريق الترجمات الحرة. وهكذا نعود إلى المبادئ الدورية للشعر والموسيقى.
- (٩٦) «علم العروض الفرنسى»، الجزء الخامس، ١.
- (٩٧) ماكسيم دى كام، «الأغاني الحديثة»، كالماني، ١٨٥٥.
- (٩٨) قصيدة Zone فى ديوان Alcools (كحول)، N.R.F، ١٩١٣.
- (٩٩) «المبدأ الشعرى» (ترجمة لالو، شارلوت ١٩٤٦)، ص ١٣.
- (١٠٠) «بالمقلوب»، ١٨٨٤، دار النشر فاسكيل، ١٩٠٣، ص ٢٦٥.
- (١٠١) مصطلح موسيقى يعنى التضاد النغمى (الصوتى) وموازنة الأصوات (فى فن التلحين)
- (١٠٢) دراسة ريتشبير «رواية المغامرات» التى نشرتها مجلة «المجلة الفرنسية الجديدة» لشهر مارس، حزيران وتموز عام ١٩١٣ قد ذكرت كثيرا وحللت فى مؤلف بونيه «الرواية والشعر» (ولاسيما ص ٨٦ و ص ٢٢٤ - ٢٢٨).
- (١٠٣) «تأملات ومقترحات للشعر الفرنسى» فى «مواقف ومقترحات» (N.R.F، ١٩٢٨، الجزء الأول، ص ١٧). وينبغى أن نضيف أنه إذا امتدح كلوديل عند فيرجيل «النجاح التام لتلك الدهشة الشعرية» فإنه يشير حالا إلى واحد من أخطار هذا البحر المنتظم الذى يتمثل فى الرتابة. يقول: «ليس من السهل على الدوام أن نحدث التنويع المغناطيسى، ولكن من اليسير جدا أن نولد النعاس».
- (١٠٤) «الانحراف»، دار النشر منوى، ١٩٤٨، ص ١١١.
- (١٠٥) «وداع» فى «فصل فى الجحيم»، «الأعمال الكاملة»، ص ٢٢٩.
- (١٠٦) (Donner a Voir) ص ١٦٣، ذكرها كاروج فى مؤلفه: «ايلوار

- وكلوديل»، دار النشر دي سوي، ص ٧٥.
- (١٠٧) «نور» (مصادر الريح» فى «يد عاملة» ميركير دو فرانس ١٩٤٩، ص ٢٢٥.
- (١٠٨) ينظر على سبيل المثال (موكلير)، «الفن فى الصمت»، اولندروف، ١٩٠١: «ما الذى سيبقى من الحركة الرمزية؟ تأثير معنوى وعلم عروض جديد» ص ١٩٩.
- (١٠٩) «القصاصند»، «المجلة البيضاء»، ١٥ آذار ١٨٩٧، الجزء ١٢، ص ٥٠٤.
- (١١٠) نسبة إلى فرانسيس جيمس Francis Jammes، كاتب فرنسى ١٨٦٨ - ١٩٣٨.
- (١١١) ذكره ريتش، ص ٧٧٣.
- (١١٢) «لقد آن الألوان كى نحطم الحواجز الشكلية نهائيا بين النثر والشعر» ذكرها مانسيل جون، «خلفية الشعر الفرنسى الجديد»، كامبرج، المطابع الجامعية، ١٩٥١، ص ٨٠.
- (١١٣) بإزاء فكرة شعر «يعبر عن أفكار أو عن مشاعر» يضع ترستان تزارا عام ١٩٣٤ فكرة «الشعر نشاط ذهنى» ترقى روح بحثه الميتافيزيقى إلى كل من بودليير ورامبر ولوتريامون ومالاميه («مقالة عن موقف الشعر، السريالية فى خدمة الثورة»، العدد الرابع، ذكره (نادو)، «تاريخ الحركة السريالية»، دار النشر دي سوي، ١٩٤٥، ص ٥٨ و ٦٢.
- (١١٤) يريد مذهب الـ Integralisme، كما يقول مؤسسه «تفسير الحياة بموجب الحياة الكونية» (ينظر Enquete لـ (كاردونيل وفيله. ص ١٤١)؛ اما لـ Humanistes فهم يريدون إعادة دمج الحياة بالشعر»، كما يقول (أ. بونيه). أما المذهب الطبيعى والمذهب الإجماعى فليس لهما طموحات مختلفة جدا.
- (٩٨) يمكننا أن نعد الآية الشكل الوسط الوحيد بين النثر والشعر.
- (١١٥) «تاريخ الأدب الفرنسى من عام ١٨٨٥ إلى أيامنا»، فيكيكينغ

- ١٩١٧، ص ٤٧٤.
- (١١٦) حول «الكلاسيكية الجديدة» ينظر صفحات م. ريمون في كتابه «من بودلير إلى السريالية»، كوربا، ١٩٣٣، ص ١١١ - ١٢٩.
- (١١٧) «تاريخ الأدب الفرنسي من ١٨٨٥ إلى أيامنا»، فيكيغي، ١٩١٤، ص ٢٩٢ - ٢٩٣.
- (١١٨) «تأملات ومقترحات حول الشعر الفرنسي» في «مواقف ومقترحات»، الجزء الأول، ص ١٠.
- (١١٩) رسالة عام ١٩١٣، ذكرها ه. كلوار، «تاريخ الأدب الفرنسي، من الرمزية إلى أيامنا»، البان ميشيل، ١٩٤٧، ص ٤٦٧.
- (١٢٠) كلوديل «تأملات ومقترحات للشعر الفرنسي»، ص ٨٦.
- (١٢١) «تأملات ومقترحات»... ص ١٠. والحقيقة (إن تلك التأملات تبدأ بهذه الفكرة) «نحن لا نفكر بطريقة متصلة... هناك انقطاعات، وتدخل العدم. والفكر يخفق كالدماع والقلب» (ص ٩).
- (١٢٢) «تأملات ومقترحات للشعر الفرنسي» ص ٩.
- (١٢٣) المصدر نفسه، ص ١٢.
- (١٢٤) «تأملات...»، ص ٨٦.
- (١٢٥) يقول كلوديل إن «الجملة» و «الباعث» قد أصبحتا العنصرين الجوهريين للشعر في العصر الرومانتيكي، أي حينما تحول الشعر (عند هيفو على سبيل المثال) إلى «مرافعة حماسية».
- (١٢٦) «الحانة»، ظهرت في ديوان (Instincts) (غرائز) عام ١٩١١، وقد أعيد نشرها مع قصائد كاركو النثرية الأخرى عام ١٩٤٨ في «قصائد نثرية، نقاط ونقاط مضادة»، ص ٦٩.
- (١٢٧) ظهرت في "Instincts" عام ١٩١١، وأعيد نشرها في «قصائد نثر» ص ١٨٢ - ١٨٣.

- (١٢٨) «شعر ونثر»، الجزء ٣٥، تشرين الأول - تشرين الثاني - كانون الأول عام ١٩١٣، ص ١٢.
- (١٢٩) مقابلة مع ديرتان، نشرت في مجلة «الأخبار الأدبية» في تموز عام ١٩٢٤، وذكرها س. سيسيكال في مقالة على «لوك ديرتان وتحديد اللغة بالإحساس»، أوربا، ١٥ آب ١٩٢٦، ص ٤٤٥.
- (١٣٠) «المرحلة الضرورية»، الطبعة الجديدة عام ١٩٣٨، فلانماريون، ص ١٤.
- (١٣١) «عنوان إلى القارئ»، «المرحلة الضرورية»، ص ٢٠٣.
- (١٣٢) إبولينير، «الرسمين التكعيبيين»، طبعة حديدية، كاييه، جنيف، ١٩٥٠، ص ٢١.
- (١٣٣) «الرسمين التكعيبيين»، ص ٢٦.
- (١٣٤) «شمال - جنوب»، عدد حزيران - تموز ١٩١٧. يلاحظ أيضا مشال ريثردى عن التكعيبية، العدد الأول من «شمال - جنوب»، ١٥ آذار ١٩١٧.
- (١٣٥) يمثل البعد الرابع، كما يقول إبولينير، «سعة المكان الذى يتأبد فى الاتجاهات كلها فى لحظة معينة. إنه المكان بعينه، وبعد اللامتتهى «الرسمين التكعيبيين»، كاييه، ١٩٥٠، ص ١٨.
- (١٣٦) نشرت فى «شمال - جنوب»، العدد ١٥ مارس ١٩١٨.
- (١٣٧) «الدفاع الذاتى»، ١٩١٩.
- (١٣٨) "Le Livre de mon bord" (يوميات سفينتى)، ميركبير دوفرانس، ١٩٣٨، ص ١٣٢.
- (١٣٩) ذكره ف. لوفيفر الذى يتحدث بإسهاب عن قصيدة النثر فى الفصل الذى كرسه لـ «التكعيبية الادبية والأدب الفرنسى الفتى»، روار، ١٩١٧، ص ٢٠٢.
- (١٤٠) «شمال - جنوب»، ١٥ مارس ١٩١٧.
- (١٤١) «الفن الشعري»، ص ٦٧ (بشأن قصيدة النثر مثلما فهمها جاكوب فى (Cornet a Des).



- (١٤٢) «السر المهني»، ستوك، ١٩٢٤، ص ٥٣.
- (١٤٣) «من بودلير إلى السريالية»، كوريا، ١٩٣٣، ص ٢٥٤.
- (١٤٤) «الشعر الفرنسي الفتى»، روار، ١٩١٧، ص ٢٤٣.
- (١٤٥) غويغله، «السنة المحبوبة»، لابيل اديسيون، ١٩١٠ (ذكرت في ص ٢٥٣ - ٢٥٤).
- (١٤٦) ينظر على وجه الخصوص ريسمون - ديسيني، «تأريخ دادا» N.R.F. حزيران - تموز ١٩٣١؛ نادو، «تأريخ السريالية»، دار النشر دي سوي، ١٩٤٥، ص ٣٥ - ٥٧؛ تزارا، «السريالية وما بعد الحرب»، نيجل، ١٩٤٧؛ لاكوت، مقدمة لـ تزارا، «مختارات من شعراء اليوم»، سيغير، ١٩٥٢.
- (١٤٧) «السريالية وما بعد الحرب»، ناجيل، ١٩٤٧، ص ١٧.
- (١٤٨) «سبع بيانات دادائية»، بودري، ١٩٢٤، ص ٧٧ (بيان صدر في مجلة «ليتراتير» (الأدب) عام ١٩٢٠).
- (١٤٩) «مغامرة السيد انتيسيرين السماوية الاولى»، زيورخ، ١٩١٦، (ذكرها ر. لاكوت، تزارا، في «شعراء اليوم»، ص ٧٣).
- (١٥٠) (Pelamide)، في «خمس وعشرين قصيدة»، زيورخ، ١٩١٨، (في «تزارا»، المصدر السابق، ص ١٠٣).
- (١٥١) عن بريتون في مقالة له بعنوان «من أجل دادا» (نوئيل رفي فرانسيز» (مجلة فرنسا الجديدة)، آب ١٩٢٠.
- (١٥٢) وهكذا نرى ايلوار على سبيل المثال يدافع عن مبدأ الكتمان الشعري في مقدمة ديوانه (Ralentir Travaux) الذي كتب بالتعاون بين بريتون وشار و ايلوار (دار النشر سيرياست ١٩٣٠): «ينبغي حذف ظل الشخصية كي يثب الإيحاء من المرأة دائما»؛ «القصيدة إرجاع ذو صوت هائل يدوي للجميع».
- (١٥٣) رسالة إلى رولان رونيقييل، «نوئيل رفي فرانسيز»، تموز ١٩٣٢، ص ١٥٢.

- (١٥٤) دار البشر دى سوى، ١٩٤٥.
- (١٥٥) «١٤ تموز»، Les Pelouses Pendues d'Aphrodite، ١٩٤٢ La Main a la Plume (٢٠ صفحة غير مرقمة).
- (١٥٦) إن محاولة كراك، كما يرى غ. بيكون، (روايات أو قصائد نثر) «تتمضى فى اتجاه دمج التجربة السريالية بالتجربة الأدبية التقليدية» («بانوراما الأدب الفرنسى الجديد»، غاليمار، ١٩٤٩، ص ١٢١).
- (١٥٧) ج. بيكون، «بانوراما الأدب الفرنسى الجديد»، سبق ذكره، ص ٣٤.
- (١٥٨) «بيان السريالية الثانى»، فى «بيانات السريالية»، ١٩٤٧، ص ١٣٢ - ١٣٣.
- (١٥٩) تصريح الشعراء الأمريكيين الشباب فى (Transition) (العدد ١٦ - ١٧)، أعادت نشره مجلة "Cahier du Sud" نيسان ١٩٣٠، ص ٢٣٤ - ٢٣٥.
- (١٦٠) (Le Theatre et son double) (المسرح وقرينه)، غاليمار، ١٩٣٨، المقدمة، ص ٨.
- (١٦١) فى مدخل كتب تمهيدا لديوان أعماله، أعادت نشره مجلة «نوفيل رفى فرانسيز» فى عددها الصادر فى كانون أول عام ١٩٥٤، ص ١١٣٨.
- (١٦٢) نظرية فنية وأدبية تحصر الشعر والجمال فى موسيقى الحروف أو فى ترتيبها بطريقة خاصة.
- (١٦٣) ينظر بيلافال، «البحث عن الشعر»، ١٩٤٧، ص ١٢٢.
- (١٦٤) «فلاح باريس»، غاليمار، ١٩٢٦، ص ١٤.
- (١٦٥) المصدر السابق.
- (١٦٦) بإعطائها عناوين: شقرة، حديقة، الليل، امرأة («مختارات من قصيدة النثر»، جوليوار، ١٩٤٦، ص ٣١٧ - ٣٢٤)، وستوف تجد هذه النصوص فى «فلاح باريس» على الصفحات ٤٩ - ٥٠، و ص ١٧٤، و ص ١٤٧ - ١٤٩، و ص ٢٠٩، ٢١٢ على التوالى.

- (١٦٧) بودلير، «العجائز الصغيرات».
- (١٦٨) «ثمة پليم»، دار النشر دي كارفور، ١٩٣٠.
- (١٦٩) «إنسان مسالم» «ثمة پليم» فى «مكان الداخل»، غاليمار، ١٩٤٤، ص ١٠٥.
- (١٧٠) «پليم يسافر»، المصدر المذكور أعلاه، ص ١١١.
- (١٧١) «أكتب إليكم من بلد بعيد» هو عنوان نص من نصوص «البعيد الداخلى».
- (١٧٢) «البعيد الداخلى»، ديوان نشر عام ١٩٣٧ فى دور نشر N.R.F.
- (١٧٣) «لنكتشف هنرى ميشو» (نص من محاضرة ألقاها جيد عن ميشو)، غاليمار، ١٩٤١، ص ٤١.
- (١٧٤) المصدر نفسه.
- (١٧٥) «أكتب إليكم من بلد بعيد» فى «البعيد الداخلى»، ١٩٣٨م ص ٢٤٥ - ٢٤٦.
- (١٧٦) «مذكرات الظل»، ص ٤٨.
- (١٧٧) «قصص دموية»، ص ١٧٣.
- (١٧٨) مقدمة لميشو، سلسلة شعراء اليوم، سيغير، ١٩٤٦، ص ٦٣.
- (١٧٩) «العمل الذهبى»، ص ١٠.
- (١٨٠) «بانوراما الأدب الفرنسى الجديد»، سبق ذكره، ص ١٣٣.
- (١٨١) «هل قرأت شار؟»، غاليمار، ١٩٤٦، ص ٧٧.
- (١٨٢) «رونيه شار» فى «نقد»، تشرين الأول ١٩٤٦، ص ٣٨٩.
- (١٨٣) حول مفهوم «الكلمة - الشئ»، ينظر تأملات سارتر، «مواقف»، الجزء الأول، ص ٢٥٠ - ٢٥٤.
- (١٨٤) (Faune et Flore)، ص ٦٢.
- (١٨٥) بونج نفسه يوضح أنه يروم وصف الأشياء «من وجهة نظرها الخاصة. ولكن هذا مصطلح وكمال مستحيل»: الواقع أنه «ليست الأشياء هى التى تتكلم بينها ولكن الناس يتكلمون بينهم عن الأشياء ولا

- يمكننا أبدا الخروج عن الإنسان» (ذكره سارتر، «مواقف» الجزء الأول، ص ٢٥٦).
- (١٨٦) (Sens Plastique)، غاليمار، ١٩٥٣ (الطبعة الأولى، ١٩٤٨)، ص ٣١٥.
- (١٨٧) مقدمة بولان لـ (Sens Plastique)، ص ١٣.
- (١٨٨) مقدمة لترجمة "Anabase"، «نوفيل رقي فرانسيز»، الصادرة في الأول من كانون الثاني ١٩٢٦، ص ٦٧.
- (١٨٩) «من بطولة الحياة الحديثة»، صالون عام ١٨٤٦؛ «وصف الحياة الحديثة، الجزء الأول»؛ «الأعمال»، لاپلياد. الجزء الثاني، ص ١٣٣ و ص ٣٢٦ :
- «الجميل مصنوع من عنصر أزلّي ثابت ويصعب جدا تحديد كميته، ومن عنصر نسبي، ظرفي سوف يكون إن صح القول العصر والموضة وعلم الأخلاق والعاطفة بالتناوب أو كلية» (ص ٣٢٦).
- (١٩٠) «الكتابة في درجة الصفر»، دار النشر دي سوي. ١٩٥٣، ص ١٢١.
- (١٩١) كان معنى الشعر لحقبة طويلة من الزمان هو: «عمل شعري متناسق ومستحب، ذو سعة معينة». وهذا ما يؤكد عليه معجم «ليترية» في الأقل وأنا مؤمنة به. أما الشعر في أيامنا الحاضرة فهو يعني: «عمل بالنثر، غير متناسق ويائس وأكثر قصرا». وباختصار فإن الشاعر الوحيد الذي هو جدير بالاعتبار ربما كان «الشاعر الملعون»، كما يقول بولان.
- (De La Paille et du Grain" Cahiers de La Pleiade، دار النشر برانتون، ١٩٤٨، ص ١٥٧.
- (١٩٢) «حول قصيدة النثر»، «مجلة العالمين»، ١٥ تشرين الأول ١٩٤٨، ص ٧٦٥.
- (١٩٣) «أصوات الصمت»، ص ٦١٤.

## محتوى الكتاب

- مقدمة المترجم ..... ٧
- مقدمة الكتاب ..... ٩
- مقدمة تاريخية لقصيدة النثر ما قبل بودلير ..... ٢٣

## . الباب الأول

- قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقى ..... ٥٥
- الفصل الأول: بودلير والغنائية الحديثة ..... ٦٣
- الفصل الثانى: رامبو وخلق لغة شعرية جديدة ..... ٨٤
- الفصل الثالث: لوتريامون والشعر الجنونى ..... ٨٨
- الفصل الرابع: ملارميه وميتافيزيقية اللغة ..... ٩٤

## الباب الثانى

- قصيدة النثر ومشكلة الفن الشعرى ..... ٩٧
- الفصل الاول : من بودلير إلى الرمزية ..... ١٠٣

- ١١٠ ..... الفصل الثاني: ميلاد الرمزية (١٨٨٠ - ١٨٨٦) .....
- ..... الفصل الثالث: قصيدة النثر والشعر الحر،
- ١١٧ ..... جمالية قصيدة النثر .....
- ١٥٩ ..... الفصل الرابع: قصيدة النثر الرمزية بعد عام ١٨٨٦ .....
- ١٦٢ ..... الفصل الخامس: التوجهات الجديدة .....

### الباب الثالث

- ١٦٩ ..... • قصيدة النثر في التحول المعاصر .....
- ١٧٤ ..... الفصل الأول : فجر شعر جديد (١٩٠٠ - ١٩١٣) .....
- ..... الفصل الثاني: حقبة ما بعد الحرب والروح الجديدة
- ١٩٨ ..... (١٩٣٠ - ١٩١٣) .....
- ..... الفصل الثالث: لمحات عن الحقبة المعاصرة
- ٢١٥ ..... (١٩٣٠ - ١٩٥٠) .....
- ٢٤١ ..... • الخاتمة .....
- ٢٥٩ ..... • الموامش .....

## إشارات

### المؤلفة : سوزان بونار

فى طليعة المثقفين الفرنسيين الذين أولوا الإيقاع الداخلى أهمية كبيرة. ومن هنا جاء مؤلفها عن قصيدة النثر، فالشعر ليس وقتاً على الإيقاع الخارجى وحده (الأوزان). وقد تقدمت بكتابتها هذا (قصيدة النثر، من برديلير إلى أيامنا) كجزء من متطلبات نبيل شهادة الدكتوراه فى الأدب الفرنسى. ولكنه أصبح اليوم واحداً من أهم المراجع فى مضمار نشوء وتطور قصيدة النثر إن لم يكن المرجع الأساسى الوحيد.

### المتوهم : د. زهير هجيد عفاهس

مترجم عراقى. ولد فى محافظة ميسان ١٩٤٤. حصل على بكالوريوس اللغة الفرنسية من جامعة بغداد ١٩٦٦. حصل على الدكتوراه فى الأدب الفرنسى من جامعة اكس بروسيليا فرنسا عام ١٩٧١. يشغل حالياً منصب رئيس قسم اللغة الفرنسية بكلية اللغات جامعة بغداد، من ترجماته : رواية ليون الإفريقى لأمين معلوف ١٩٩٣، وقصيدة النثر لسوزان بونار ١٩٩٣.

### المراجع : د. على جواد الطاهر

ناقد عراقى. ولد فى مدينة الحلة ١٩٢٢. حصل على الدكتوراه من السوربون بفرنسا عن رسالته (الشعر العربى فى العراق وبلاد العجم). دس فى كلية الآداب جامعة بغداد. حاصل على لقب أستاذ عام. له أكثر من ثلاثين مؤلفاً فى النقد والترجمة والتحقيق، منها : مقدمة فى النقد الأدبى ١٩٧٩، فى القصص العراقى المعاصر ١٩٦٧، منهج البحث الأدبى ١٩٧٠ (عدة طبعات)، تحقيقات وتعليقات ١٩٨٤....

### الغنان : أحمد ماهر رائف

فنان مصرى ولد ١٩٢٦. دبلوم فنون جميلة القاهرة ١٩٥٠. دبلوم أكاديمية الفنون فى دسلدورف ١٩٦٠. دكتوراه الفلسفة فى تاريخ الفنون ١٩٧٥ من جامعة كولن بألمانيا. من أكثر فناني الحفر المصريين تقنية، فى أعماله الأخيرة ركز على استخدام الحروفية العربية مستلهماً فضاءات الخط وإمكاناته الشكلية لتحقيق قيمة فنية عالية للوحة تراثية معاصرة.



## آفاق الترجمة

(يوليو ٩٥ - يونيو ٩٦)

تأليف : رامان سلدن  
ترجمة : د. جابر عصفور

النظرية الأدبية المعاصرة

أشعار  
ترجمة : أحمد د. حجازي

مدن الآخرين

رواية : دينو بوتزاتي  
ترجمة : موسى بسدوي

صحراء التناثر

رواية : مارجريت دورا  
ترجمة : د. فوزية العشماوي

الحب

تأليف : رولان بارت  
ترجمة : سيد عبد الحائق

أساطير

شعر : فرناندو بيسوا  
ترجمة : المهدي أكريف

نشيد بحري

أساطير الهند الحمر  
ترجمة : راوية صادق

هبة الطوطم

شعر : شارل بودلير  
ترجمة : محمد أمين حسونة

ازهار الشر

نصوص : بورخيس  
ترجمة : محمد عبد ابراهيم

سراة الحبر

تأليف : رامان سلدن  
ترجمة : د. جابر عصفور

النظرية الأدبية المعاصرة (ط ٢)

تأليف : أرشيبالد مكليش  
ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي

الشعر والتجربة

تأليف : هنري ميللر  
ترجمة : سعدى يوسف

راسبو وزمن القنلة

تأليف : باختين . لوتمان . كوندرا توف  
ترجمة : أمينة رشيد . سيد البهراوى

مداخل الشعر

تأليف : تودوروف  
ترجمة : فخرى صالح

باختين : المبدأ الحوارى





## آفاق الترجمة

(يوليو ٩٦ - يونيو ٩٧)

شعر للمكفوفين الإسماعيليين  
ترجمة: إلهام عيسى

عزاف الضوء

تأليف: امبرتو إكو  
ترجمة: ناصر الحلواني

التأويل والتأويل المعطوط

تأليف: إدريث كريزويل  
ترجمة: د. جابر عصفور

عصر البنيوية

تأليف: مارتن لينداور  
ترجمة: د. شاكرو عبد الحميد

الدراسة النفسية للآداب

شعر: و. ه. أوردن  
ترجمة: د. ماهر شفيق فريد

هبوط الليل

شعر: جاك أنصبي  
ترجمة: محمد بنيس

الغرقنة الفارغة

تأليف: سوزان برنار  
ترجمة: د. زهير مجيد مقامس

قصيدة النثر

### فني الإعداد القادمة

قصر الضحك، زيبجنييف هيريرت

ساعى البريد، جيمس كين

الملاك الصامت، هاينريش بول

الشعر الفارسي المعاصر

الشعر الكوري المعاصر

همس الأمواج، ميشيما

إنسان، نيتشه

مذكرات يونويل

رباعيات الخيام



رقم الإيداع ١٥٦٦ / ٩٧  

---

طبع بالمركز المصري العربي



## قصيدة النثر

إن قصيدة النثر لا يمكن تعريفها، فهي موجودة فحسب، كـرغبة في إيجاد لغة مستحدثة وغير مطروقة تجدد إمكانات اللغة. من هنا ضرورة هذا الكتاب الذي سمعنا به ولم نقرأه أبداً، بل تم السطو عليه من قبل كثير من الشعراء والمنظرين منذ الستينيات (نون ذكر المصدر في الأغلب).

ورغم أن هذه الترجمة «منقوص» منها، إلا أنها ستفيدنا في شرح طبيعة المصطلح ودرس العلاقة بين قصيدة النثر وطموحها الميتافيزيقي، مع تبيان جماليات قصيدة النثر ورصد توجهاتها الجديدة منذ ١٨٨٠ وحتى ١٩٥٠، كما توضح الخلط بين كثير من التعابير النقدية التي شاعت خطأ.

(تريد قصيدة النثر الذهاب إلى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة، وتريد أن تحطم الأشكال وهي تخلق أشكالاً، وتريد أن تهرب من الأدب وما هي ذى تصبح نوعاً أدبياً مصنفًا...)

ويزيد من أهمية كتاب سوران برنار، أنه لا يزال المرجع الأساسي بل والوحيد، كما تشهد أيامنا هجمة متزايدة لشعراء قصيدة النثر وعدواناً متزايداً عليهم أيضاً يمتد من الكلاسيين وحتى أصحاب الشعر الحر. والواقع أننا خلال عصر تهزّه أسوأ التشجيعات، نسعى فيه لإيجاد توازن عن طريق «عمل نثرى غير متناسق ويأس» ويتكفل المستقبل بالفرز.

إن قصيدة النثر تعتبر مظهراً من مظاهر النضال المتواصل للإنسان ضد مصيره، إلى جاب كونها محاولة لتجديد الشكل الشعري ★



المركز المصري العربي

Le Poeme En Prose